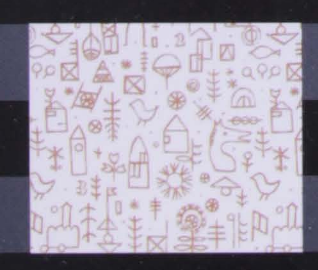
Ursula Prokop

# Das Architekten- und Designer-Ehepaar

# Jacques und Jacqueline Groag

## Zwei vergessene Künstler der Wiener Moderne





Böhlau

Der Architekt Jacques Groag, zu Beginn seiner Karriere Mitarbeiter von Adolf Loos, Ludwig Wittgenstein und den Innenarchitekten Friedl Dicker/Franz Singer, realisierte zahlreiche bemerkenswerte Projekte in Wien und Mähren und galt seinerzeit als einer der bedeutendsten Schüler von Adolf Loos. Groag war insbesondere auch auf dem Gebiet der Innenarchitektur erfolgreich und mit zahlreichen Wiener Künstlern befreundet. Seine Frau Jacqueline Groag, eine Schülerin von Franz Cizek und Josef Hoffmann an der Kunstgewerbeschule Wien, war in der Zwischenkriegszeit als Textildesignerin für die Wiener Werkstätte und namhafte Pariser Modehäuser tätig. Als Juden mussten sie 1938 Wien verlassen. Nach der Emigration nach England 1939 konnte Jacques Groag seinen Beruf jedoch nur mehr als Innenarchitekt und Möbeldesigner ausüben, Architekturaufträge blieben aus. Dahingegen wurde Jacqueline Groag mit ihren auf der Ästhetik der Wiener Werkstätte basierenden Stoff- und Tapetenentwürfen zu einer der führenden und einflussreichsten Designerinnen der Nachkriegszeit in England. Das Ehepaar hatte als Designerteam auch an mehreren großen britischen Ausstellungen der Nachkriegszeit mitgewirkt. Jacqueline Groag, die ihren Mann um rund zwanzig Jahre überlebte, war bis in ihr hohes Alter erfolgreich tätig.





Böhlau

Gedruckt mit Unterstützung durch den Fonds zur
Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist
bei Der Deutschen Bibliothek erhältlich

ISBN 3-205-77300-4


http://www.boehlau.at

Gedruckt auf umweltfreundlichem,
chlor- und säurefreiem Papier

Druck: Berger, 3580 Horn

## Inhalt



1. Das Ehepaar Groag in Prag, 1939

# Einleitung

Das Architekten- und Designer-Ehepaar Groag (Abb. 1) zählt zu den zahlreichen Künstlern, die im Wien der Zwischenkriegszeit gewirkt haben und trotz ihres maßgeblichen Anteils am Kunst- und Kulturleben dieser Jahre heute weitgehend vergessen sind. Dem Umfeld von Adolf Loos, Josef Hoffmann und Josef Frank angehörend, zählen sie zu den Vertretern einer kleinen Avantgarde, die Wien auch nach dem Ersten Weltkrieg, als der Status einer Reichsmetropole bereits verloren gegangen war, nicht in die Provinzialität gleiten ließen. Im Spannungsfeld eines zunehmend restriktiver werdenden Kulturklimas war es insbesondere diese Gruppierung, die die Kontakte zur internationalen Moderne aufrecht hielt. Erst die Vertreibung dieser überwiegend jüdischen Künstler und Intellektuellen 1938 beendete diese Periode – ein Schicksal, das auch das Ehepaar Groag teilt. In diesem Sinne ist das tragische Leben von Jacques Groag und seiner Frau Hilde Blumberger (die sich erst später Jacqueline Groag nannte), nicht zuletzt auch als ein Teil der österreichischen Geschichte anzusehen, bedeutet doch die Beraubung und die physische Vernichtung der österreichischen Juden zum Teil auch die Auslöschung der eigenen kulturellen Identität.

Obwohl Jacques Groag und auch seine Frau nicht in Wien geboren sind, sondern aus den Kronländern der Doppelmonarchie stammten, ist es durchaus gerechtfertigt, sie als „Wiener Künstler" zu bezeichnen, da sie hier bereits ihre Ausbildung erhielten und diese Stadt auch bis zum so genannten „Anschluss" 1938 ihr Lebensmittelpunkt im Rahmen ihrer künstlerischen Tätigkeit blieb. Ebenso ist ihr Œuvre eingebettet in das künstlerische Umfeld der Zwischenkriegszeit in Österreich. Über diese Wiener Wurzeln hinausgehend ist jedoch die Identität der beiden sehr komplex und entzieht sich aufgrund ihrer verwirrenden biographischen Umstände allen nationalen Zuordnungen. Jacques Groag war nicht nur in Wien tätig, sondern hat auch in der damaligen Tschechoslowakei zahlreiche Bauvorhaben realisiert. Jacqueline Groag, alias Hilde Blumberger, hat ihrerseits bereits vor ihrer Emigration auch kurzfristig in Frankreich und in den USA gearbeitet. In Großbritannien schließlich hat das Ehepaar nach seiner Emigration eine zweite Heimat und einen neuen Wirkungsbereich gefunden.

Gerade der Fall Groag zeigt, wie tief greifend und bis heute nachwirkend die destruktiven Eingriffe des Nationalsozialismus in das mitteleuropäische Kulturleben waren. Während zu Lebzeiten Jacques Groags seine Bauten und Interieurs sich zahlreicher und umfassender Publikationen erfreuen konnten, geriet sein Werk schnell in völlige Vergessenheit. Dieser Umstand wird auch noch dadurch verstärkt, dass oftmals die architektonische Qualität der Bauten Groags infolge umfassender Veränderungen heute kaum mehr nachvollziehbar ist. Noch schlechter bestellt ist es um sein Werk als Möbeldesigner. Der Großteil seiner Möbel ist verloren gegangen und die wenigen Stücke sind, infolge der Emigration ihrer Besitzer, über die ganze Welt, von Haifa und Jerusalem über London, Wien und Olmütz (Olomouc), verstreut.

Nach einer Phase des Schweigens und Vergessens machte erstmals 1978 Vladimír Šlapeta in einem äußerst verdienstvollen Aufsatz über die „Olmützer Schüler von Adolf Loos" wieder auf Jacques Groag aufmerksam, beschränkte

sich aber überwiegend auf dessen Projekte in Olmütz.[1] In ähnlicher Weise – nur mit umgekehrten Vorzeichen – befasste sich ein kleiner Artikel von Charlotte Benton, der 1995 in einem Ausstellungskatalog über die nach England emigrierten Architekten in London erschienen ist, fast ausschließlich mit Groags Tätigkeit in England auf dem Gebiet des Möbeldesigns. Sein architektonisches Werk vor dem Krieg fand dahingegen kaum Erwähnung.[2] Erneut ins Blickfeld der Architekturgeschichtsschreibung gelangte der Architekt erst wieder im Zusammenhang mit dem breiten Interesse, das das Ende der Zwanzigerjahre in Wien errichtete so genannte *Wittgenstein-Haus* im Kontext einer umfassenden Wittgenstein-Rezeption auslöste. Paul Wijdeveld wies in seiner Monographie über diesen Bau erstmals darauf hin, dass die Mitarbeit des ausgebildeten Bauingenieurs Jacques Groag sich wahrscheinlich nicht nur auf die Tätigkeit eines ausführenden Bauführers beschränkt hatte, sondern darüber hinausgegangen war.[3] Eine umfassendere Aufarbeitung seiner Tätigkeit und seines Werkes ist bis dahin jedoch nicht erfolgt, was sich auch aus der schwierigen Situation heraus erklärt, dass sich Groags Wirkungsfeld, wie schon oben angeführt, bereits vor dem Krieg auf Wien und die damalige Tschechoslowakei verteilte, nach dem Krieg jedoch ausschließlich auf England beschränkt war.

Die jahrelange Recherchetätigkeit war daher unendlich mühsam. Der Bogen der Archivarbeit spannte sich quer durch Europa. Bezeichnenderweise gehört zur kleinen Gemeinde der „Groag-Fans" sowohl Dr. Pavel Zatloukal, der Direktor des städtischen Museums Olomouc, der zu den besten Kennern von Jacques Groags Bauten in Olmütz gehört, als auch Mrs. Margaret Timmers in London, die Leiterin des „Departments for Prints" des „Victoria & Albert Museum", die ihrerseits Jacqueline Groag sehr bewundert und noch persönlich gekannt hat. – Beiden bin ich zu größtem Dank verpflichtet.

Neben der mühsamen Spurensuche in diversen Archiven hat mich diese Arbeit vor allem aber auch in Kontakt mit Angehörigen der Familie Jacques Groags gebracht. Da das Ehepaar Groag selbst kinderlos war, waren meine wichtigsten Ansprechpartner seine beiden Neffen Mr. Jan Groag (†) in New York und Dr. Willi Groag (†) in Maanit/Israel. Beide haben sowohl durch viele interessante Informationen als auch durch die Beistellung von Material einen äußerst wichtigen Beitrag geleistet. Ich habe in den beiden alten Herren, die leider in der Zwischenzeit schon verstorben sind, zwei ganz großartige Menschen kennen gelernt, deren Würde, Intellekt und Menschlichkeit mich sehr beeindruckt haben, und ich muss es daher zutiefst bedauern, dass sie mein Dank nicht mehr erreichen kann. Auch waren beide, in der musischen Tradition der Familie Groag stehend, selber ganz ausgezeichnete Zeichner und Graphiker und hatten dementsprechend die größte Sensibilität für die Materie. Dieser Umstand dokumentiert sich unter anderem auch darin, dass Dr. Willi Groag sich zu Kriegsende als „Retter der Kinderzeichnungen von Theresienstadt" verdient gemacht hat. Als Mitarbeiter der Wiener Malerin und

1 Vladimir Šlapeta, Paul Engelmann und Jacques Groag, die Olmützer Schüler von Adolf Loos, in: Bauwelt 1978, Nr. 40, S. 1494ff. – hinfort zitiert als Šlapeta 1978

2 Charlotte Benton, Jacques Groag 1892–1962, in: A different world, émigré architects in Britain 1928–1958 (Kat.), London 1995, S. 160ff.

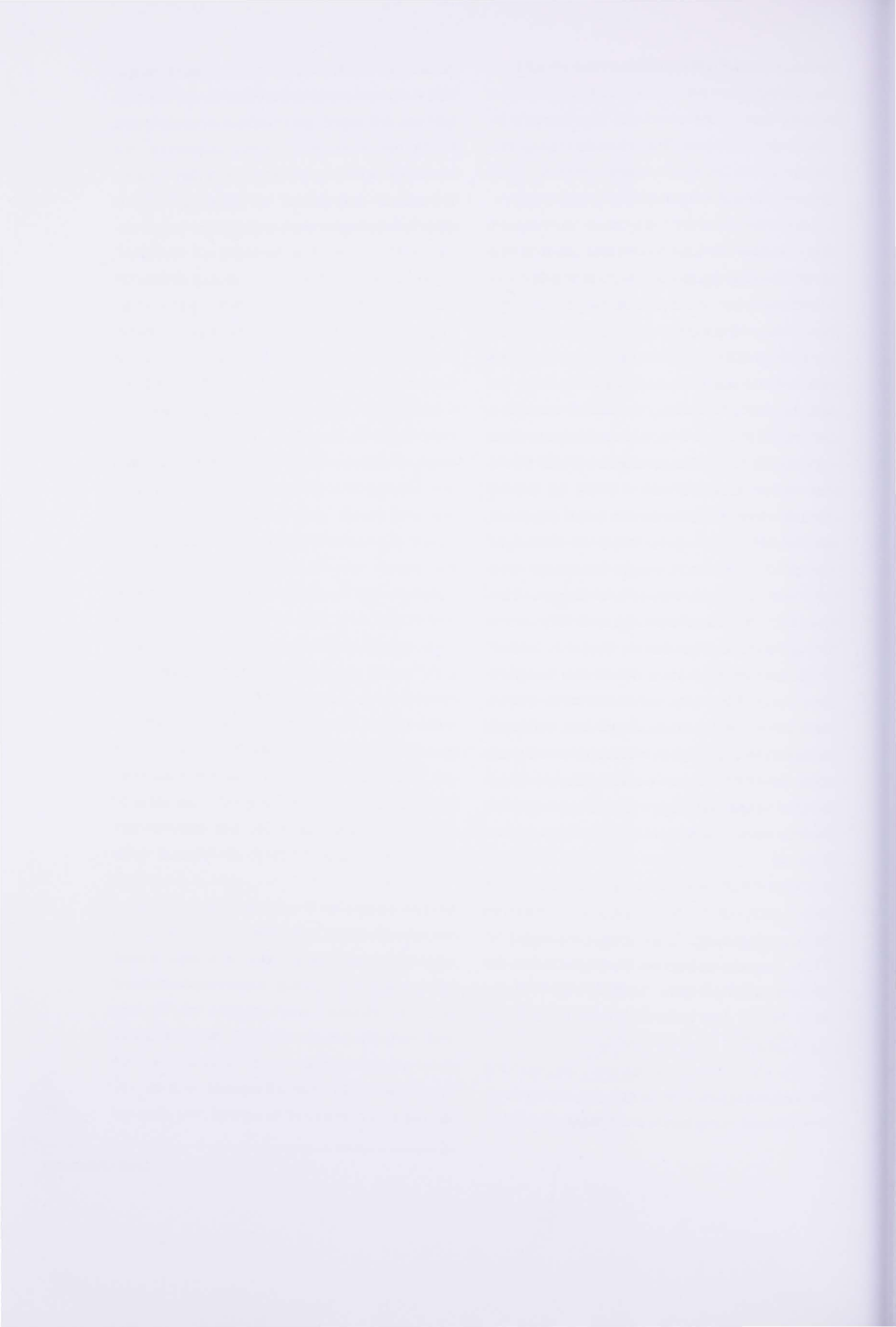
3 Paul Wijdeveld, Ludwig Wittgenstein, Architekt, Amsterdam 1994 – hinfort zitiert als Wijdeveld

Innenarchitektin Friedl Dicker, die im KZ Theresienstadt (Terezín) einen Kinderzeichenkurs leitete, war es ihm am Ende des Krieges, als einem der wenigen Überlebenden, geglückt, die Kinderzeichnungen als erschütterndes Zeitdokument nach Prag in Sicherheit zu bringen.

Außerdem möchte ich noch auf diesem Weg meinen Dank an zahlreiche weitere Persönlichkeiten, die mir als Archivare oder Auskunftspersonen wertvolle Hilfe geleistet haben, aussprechen, wie Frau Eva Linden – Israel, Herr Shmuel Groag – Jerusalem, Madame Renée Pollak – Haifa, Dr. Markus Kristan von der Graphischen Sammlung der Albertina Wien, Dr. Franz Lessner – Wien, Mag. Bernd Kreuter – Wien, Kammerschauspielerin Maresa Hörbiger – Wien, Dr. Iris Meder – Wien, Dr. Monica Strauss – New York, D.I Stefan Buzas – London, Dr. Eva White, „Archive for Art and Design" des „V&A Museum" London, Mr. Martin Durrant vom Bildarchiv des „V&A Museum" London, Dr. Catherine Moriarty und Mrs. Amira Driscoll vom „Design History Research Centre" Brighton. Sie alle haben durch ihre Kooperation und Hilfsbereitschaft dazu beigetragen, dass durch das Zusammenfügen von zahllosen Mosaiksteinchen sich schließlich doch ein anschauliches Bild dieser beiden Künstler ergeben hat und es damit hoffentlich gelingt, ihre Namen dem kollektiven Vergessen zu entreißen.

Diese Arbeit beruht auf einem seitens des Jubiläumsfonds der Nationalbank geförderten Forschungsprojekt (Jubiläumsfondsprojekt Nr. 7726), das vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien unter Leitung von Prof. Dr. Peter Haiko, dem gleichfalls mein herzlichster Dank gebührt, durchgeführt wurde.

Eine kleine Schwierigkeit stellt die Nennung der tschechischen Ortsnamen dar, deren deutsche Bezeichnung heute weitgehend unüblich geworden ist. Dennoch werden der Einfachheit halber, dem Sprachgebrauch der damaligen deutschsprachigen Publikationen folgend, die deutschen Bezeichnungen verwendet und nur bei der ersten Nennung der Ort auch in Tschechisch angegeben. Ich bitte meine tschechischen Kollegen um Verständnis.



# Die frühen Jahre

## *Herkunft und Ausbildung Jacques Groags*

Jacques Groag stammte aus einer der alteingesessenen deutsch-jüdischen Familien in Mähren, die, schon relativ früh assimiliert, einen wesentlichen Beitrag zur wirtschaftlichen Blüte und zur reichen Kultur dieser Region beitrugen. Schon seit Generationen in der alten fürstbischöflichen Residenz Olmütz ansässig, zählten die Groags – ein Zweig der Familie schrieb sich auch Groak – zu den örtlichen Honoratioren. Generell bildete die jüdische Gemeinde eine relativ große Gruppierung innerhalb der Deutsch sprechenden Bevölkerung dieser Stadt. Die schon sehr fortgeschrittene Assimilation in das nichtjüdische Umfeld gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts verdeutlicht insbesondere auch der Umstand, dass sogar der in Olmütz residierende Fürsterzbischof Theodor Kohn, der das Erzbistum mehr als zehn Jahre mit strenger, aber sehr korrekter Hand leitete, jüdischer Herkunft war. Seine durchaus erfolgreiche Regierungszeit, die auch die Kindheit von Jacques Groag prägte, wurde erst aufgrund einer hässlichen Verleumdungskampagne unter fadenscheinigem Vorwand beendet.[4]

Neben ihrer Bedeutung als bischöfliche Residenz verdankte sich der Wohlstand der von einem barocken Ambiente geprägten Kleinstadt insbesondere der Lebensmittelindustrie, die die landwirtschaftlichen Produkte des Umlandes – der fruchtbaren Ebene der Hana – weiterverarbeitete. Der Schwerpunkt der Produktion lag vor allem in der Verarbeitung von Gerste. Eine dieser zahlreichen örtlichen Malzfabriken wurde auch von der Familie Groag betrieben. Die Familie war durchaus gut situiert, jedoch nicht reich. Bemerkenswert war vor allem das hoch kultivierte Milieu der Groags: weitläufig verwandt mit den Tugendhats, Engelmanns und anderen jüdisch-mährischen Familien, waren sie Teil eines intellektuellen Umfeldes, das für die österreichische Geistesgeschichte durchaus von Bedeutung war. Ein Onkel, Eduard Groag, war (der Familienlegende zufolge) einer der ersten Kustoden des kaiserlichen Kupferstichkabinetts. Ein weiterer Verwandter, Dr. Jonas Groag, unterrichtete moderne Sprachen an der Realschule in Linz. Zwei seiner Schüler sollten – ein jeder auf seine Art – zu den bedeutendsten Persönlichkeiten des zwanzigsten Jahrhunderts werden. Der eine war der junge Ludwig Wittgenstein, dessen Klassenvorstand und Englischlehrer über mehrere Jahre Dr. Jonas Groag gewesen war. Der andere war Adolf Hitler, dessen Abgang in eine andere Schule von Dr. Jonas Groag veranlasst worden war, nachdem er den Problemschüler bei einer Nachprüfung großzügigst hatte durchkommen lassen.[5] Im Falle Ludwig Wittgensteins sollten sich auch späterhin immer wieder Querverbindungen zur Familie Groag ergeben.[6]

4 Theodor Kohn regierte von 1892–1904 als Fürsterzbischof in Olmütz.

5 Jahresberichte der Staats-Oberrealschule Linz 1903/4, S. 1, 1904/5, S. 1 und 1906/7, S. 29 und Franz Jetzinger, Hitlers Jugend, Wien 1956, S. 102 – Die für den Pubertierenden demütigende Situation der Nachprüfung bei einem jüdischen Professor bedeutete sicherlich einen weiteren Schritt zur Verfestigung seines Antisemitismus.

6 Ludwig Wittgenstein schloss sich während seiner Offiziersausbildung in Olmütz während des Ersten Weltkrieges dem dortigen Philosophenkreis an, dem neben Friedrich Pater, Max Zweig und Paul Engelmann auch der Anwalt Dr. Heinrich Groag, ein

Jacques Groag wurde am 5. 2. 1892 als jüngstes von drei Kindern des Ehepaares Leopold und Regine Groag geboren. Der älteste Sohn Emanuel, genannt Emo, sollte nach dem Tod des Vaters, sozusagen als Chef der Familie, die väterliche Firma übernehmen. Die Tochter Johanna heiratete den Musiker Heinrich Jalowetz, der insbesondere als Musiktheoretiker zu einem bedeutenden Vertreter des Kreises um Arnold Schönberg zählt. Jacques genoss eine behütete Jugend und als Nachzügler wurden ihm Vergünstigungen zuteil, die den älteren Geschwistern nicht gewährt wurden. Er besuchte, wie die meisten Angehörigen der jüdischen Gemeinde in Olmütz, das Deutsche Gymnasium und in Anschluss daran die Staatsoberrealschule. Die Schulzeit wird von ihm retrospektiv – möglicherweise auch ein wenig verklärend – als eine äußerst glückliche Zeit gesehen, wo er und seine Mitschüler in der Idylle der kleinen Provinzstadt, noch relativ unbelastet von aufkommenden antisemitischen oder nationalen Problemen, wie sie bereits das Klima der Großstädte vergifteten, ihre Jugend genießen konnten.[7] Ein Höhepunkt ihrer zahlreichen Lausbubenstreiche, an die sich Jacques Groag noch in seinem Alter erinnerte, war das Verstecken der Räder der prachtvollen goldenen Prunkkarosse des legendären Erzbischofs Kohn, die noch aus der Zeit Maria Theresias stammte, als diese sich gerade in einer Werkstatt zur Reparatur befand.

Bereits in der Mittelschule schloss Jacques Freundschaft mit dem um nur ein Jahr älteren Paul Engelmann, mit dem er auch weitläufig verwandt war. Die beiden haben sich, wahrscheinlich schon in diesen Jahren, dem so genannten *Olmützer Kreis* angeschlossen, ein intellektueller Zirkel, der sich insbesondere mit Literatur und Philosophie beschäftigte. Dazu gehörte auch Engelmanns jüngerer Bruder Peter, der sich später als Karikaturist und Schriftsteller betätigte, und Jacques' Cousin Heinrich, der ein bedeutender Anwalt werden sollte. Vor allem die gemeinsame Studentenzeit von Jacques Groag und Paul Engelmann, die sie als junge Burschen in Wien verbrachten, vertiefte diese freundschaftlichen Bande. Daneben gehörten diesem Kreis auch der Schriftsteller Max Zweig (ein entfernter Verwandter von Stefan Zweig) und der Philosoph Friedrich Pater an. Diese Gruppierung bildete in der kleinen Provinzstadt eine intellektuelle Elite, die sich in einem fruchtbaren Diskurs mit den geistigen Strömungen der Zeit auseinander setzte.[8] Zweifellos wurde der junge Jacques Groag von diesem hochintellektuellen Milieu nachhaltig geprägt.

Während der ältere Bruder Emo schon bald den elterlichen Betrieb übernehmen musste, war es Jacques vergönnt, nach Abschluss der Oberrealschule und der Ableistung des Militärdienstes als Einjährig Freiwilliger, 1910 in die Reichshauptstadt Wien zu gehen, um an der damaligen Technischen Hochschule ein Bau-

Cousin von Jacques, angehört hat. Die Tochter Heinrich Groags hat später den bedeutenden Wittgensteinforscher Brian McGuiness geheiratet, der sie im Zuge seiner Recherchen kennen gelernt hatte. Siehe dazu auch Vladimír Šlapeta, Paul Engelmann und Jacques Groag, die Olmützer Schüler von Adolf Loos, in: Paul Engelmann, Architektur, Judentum, Wiener Moderne (Hg. Ursula Schneider), Bozen 1999, S. 100ff.

7 Das Deutsche Gymnasium in Olmütz, das in diesen Jahren von Emil Seyss-Inquart, dem Vater von Arthur Seyss-Inquart, als Direktor geleitet wurde, war anderen Quellen zufolge ein Hort des Antisemitismus und des Deutschnationalismus.

8 siehe dazu Ludvik E. Vaclavek, Der Engelmann-Kreis in Olmütz, in: Paul Engelmann, Architektur, Judentum, Wiener Moderne, zit. Anm. 6, S. 79ff.

ingenieurstudium zu beginnen.[9] Diese Wahl eines betont technisch ausgerichteten Studiums war insofern nicht selbstverständlich, als der junge Mann eher künstlerische Neigungen in sich verspürte und sich insbesondere zur Malerei hingezogen fühlte. Offensichtlich war der Druck der Familie, eine praxisorientierte, „ordentliche" Ausbildung zu durchlaufen, relativ groß. Demgemäß stieß auch Jacques' lockeres Studentenleben – gemeinsam mit seinem Freund Paul Engelmann (der gleichfalls an der Technischen Hochschule inskribiert hatte) wurde so manche Nacht zum Tage gemacht – bei dem eher nüchtern-kaufmännisch ausgerichteten älteren Bruder Emo oft auf Unverständnis und führte immer wieder zu Konfliktsituationen. Das Semestergeld musste akribisch abgerechnet werden und ein Beitritt zu einer (jüdischen) Studentenverbindung wurde dem jungen Mann mit dem Hinweis auf die unnötige Vergeudung von Zeit und Geld verwehrt.[10]

Dahingegen kam der junge Student über seinen Schwager, den Musiker Heinrich Jalowetz, der ein engagierter Jünger von Arnold Schönberg war, bereits sehr bald in Kontakt mit den bedeutendsten Künstlern und Intellektuellen dieser Zeit. Im Rahmen des reichen künstlerischen Umfeldes, das Wien in diesen Jahren prägte, bildeten die Persönlichkeiten des *Schönbergkreises* eine besonders elitäre Avantgarde innerhalb der *Wiener Moderne*. Jacques Groag selbst erinnert sich an diese Jahre: *„Die Zeit, die ich als junger Mann verlebte, (...) war im wesentlichen dadurch charakterisiert, daß die Fülle der jugendlichen Kräfte sich in einer anregenden Welt bestätigen konnte, die eine Menge begabter, ausgezeichneter Männer geformt hatten: Peter Altenberg, Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Stefan Zweig, Jakob Wassermann, Hugo v. Hofmannsthal, Adolf Loos, Josef Hoffmann, Otto Wagner, Sigmund Freud, Alfred Adler, Gustav Mahler, Webern, Alban Berg. Begeisterte Debatten lösten dadurch eine (befruchtende) Atmosphäre aus."*[11]

Allen voran stand Karl Kraus, der mit spitzer Feder in der „Fackel" mit seinen Zeitgenossen abrechnete und wohl zu den charismatischsten Figuren dieses Zirkels gehörte. Demgemäß schließt sich Groags Freund Paul Engelmann sehr bald Kraus an und wird Mitarbeiter der „Fackel". Beide – Kraus und Engelmann – werfen sich dann gemeinsam in die verbale Schlacht rund um das so genannte *Haus am Michaelerplatz*, das gerade zu dem Zeitpunkt, als Engelmann und Groag als Studenten nach Wien kamen, zu den brisantesten Themen im Kampf um die Moderne zählte. Von Adolf Loos, der ähnlich wie Karl Kraus in zahlreichen Aufsätzen gegen die dekorative Ästhetik der *Secessionisten* polemisiert hatte, gegenüber dem neobarocken Trakt der Hofburg in einer nahezu revolutionären Schlichtheit errichtet, war dieses Gebäude zum verhassten Angriffspunkt der Konservativen geworden und in der Folge zum prägenden Schlüsselerlebnis der beiden Studenten. Engelmann war von dem Bau so beeindruckt, dass er 1911 folgendes Gedicht in der „Fackel" veröffentlichte:

*„Aus dem Geschnörksel wesenloser Hirne*
*erhebt sich eine Tat, so scharf umrissen,*
*so schön und reinlich, wie ein gut Gewissen,*
*wie unter Gaunern eine freie Stirne.*

9 Technische Hochschule Wien, Matrikelschein Nr. 100, 6. 10. 1909/Archiv der TU Wien

10 Postkarte Jacques Groags an die Familie 1911 (Dr. Willi Groag [†] – Maanit)

11 Erinnerungen Jacques Groags, aufgezeichnet um 1955 von seinem Neffen Jan Groag, unpubliziertes Typoskript

*Es glänzt an ihr die Keuschheit aller Firne,*
*auf glattem Mauerwerk zum Küssen!*
*Und Marmor, daß sie nicht die Pracht vermissen:*
*Naiv und lüstern, fast wie eine Dirne.*

*Das aber ist ein Werk, und es wird bleiben!*
*Und jeder, der gerungen und gedichtet,*
*weiß, daß der Pöbel alle Taten bespeit.*

*Sie mögen weiter schrein und weiter schreiben:*
*Du stehst für dich, gewaltig aufgerichtet*
*Als erstes Zeichen einer neuen Zeit!"*[12]

Zweifellos war der junge Jacques Groag, schon allein durch seine Freundschaft mit Engelmann, an vielen dieser hitzigen Diskussionen, die im Café Pucher und im Café Museum ausgefochten wurden, beteiligt. In der Folge wurde der junge, angehende Architekt durch diesen Künstlerkreis, der – im Gegensatz zur frühen Moderne der *Secessionisten* – sich für eine Überwindung des Ästhetizismus der Jahrhundertwende einsetzte und einen puristisch-kritischen Kunstbegriff vertrat, der dann insbesondere für die Avantgarde der Zwischenkriegszeit von großer Bedeutung werden sollte, schon früh beeinflusst. Denn alle diese rigiden Kriterien finden dann auch später im Œuvre Groags ihren Niederschlag. Eine nicht unwichtige Rolle scheint in diesem Kontext auch die von Adolf Loos 1912 ins Leben gerufene Bau-Schule gespielt zu haben, obwohl die Quellenlage rund um diese Geschehnisse sehr unzureichend ist.

Gesichert ist, dass Adolf Loos, unter dem Eindruck der für ihn frustrierenden Diskussionen rund um sein *Haus am Michaelerplatz*, die eine erstaunliche Inkompetenz der öffentlichen Meinung zum Thema Architektur offenbarten, und nachdem auch im Zuge der Emeritierung von Otto Wagner an der Akademie der bildenden Künste die Aussicht auf eine mögliche Nachfolge gescheitert war, beschlossen hatte, eine eigene Bauschule (ähnlich der einst von Wagner geführten Meisterschule) ins Leben zu rufen.[13] Loos plante einen Lehrgang auf drei Jahreskurse aufzuteilen, die im Oktober 1912 beginnen sollten. Obwohl die neue Bauschule im „Pester Lloyd" angekündigt wurde und Loos ein ausführliches Vorlesungsverzeichnis publizierte, ist nicht genau bekannt, wie groß der Zulauf war und wer die Schule tatsächlich besucht hat. Die Schüleranzahl war offensichtlich wesentlich größer, als die wenigen gesicherten Namen vermuten lassen würden, darunter der von Paul Engelmann.[14] Über Jacques Groags Besuch der Bauschule, der später von seinen Zeitgenossen mit größtem Selbstverständnis immer wieder als Loos-Schüler bezeichnet wurde – insbesondere auch von Heinrich Kulka, der der engste Vertraute von Loos war –, wissen wir dahingegen nichts Definitives. Angesichts des Umstandes, dass Jacques Groag mit Engelmann eng befreundet war, scheint ein Besuch der Schule bereits in diesen frühen Jahren höchst plausibel, insbesondere auch in Hinblick darauf, sein Bauingenieurstudium mit architektonischem Wissen abzurunden. Höchstwahrscheinlich gehörte er der Gruppe von Technikstudenten an, die sich – nach den Erinnerungen Gustav Schleichers – bald zu den wenigen namentlich bekannten Studenten gesellten.[15] Auch Dietrich Worbs nimmt an, dass Groag mit großer Wahrscheinlichkeit zu den Bauschülern der

12 siehe dazu Paul Engelmann und das mitteleuropäische Erbe (Hg. Judith Bakacsy), Wien o. J., S. 32
13 siehe dazu B. Rukschcio/R. Schachel, Adolf Loos, Salzburg/Wien 1987 2, S. 168f.
14 ebenda
15 ebenda

Vorkriegszeit zu zählen ist.[16] Ebenso glaubt Peter Plaisier, dass Groag zu diesem Zeitpunkt die Bauschule besucht hätte (darauf weist auch dessen Freundschaft mit Felix Augenfeld hin) und darüber hinaus in den frühen Zwanzigerjahren bei Loos im Baubüro gearbeitet haben könnte.[17] Wie auch immer, man weiß, dass Adolf Loos stets nur seine besten Schüler an seinen Bauvorhaben beteiligte, und der Umstand, dass er beim Bau der *Villa Moller* Ende der Zwanzigerjahre Jacques Groag als Bauführer beauftragte und ihm große Freiheit ließ, ist ein Beweis dafür, dass er um Groags Fachkenntnisse Bescheid wusste und ihn selbst geschätzt hatte. – Es wird später noch davon zu sprechen sein.

Es scheint naheliegend, dass der Student neben diesem Personenkreis auch Kontakt mit der Gruppe um Oskar Strnad, Josef Frank und Victor Lurje gehabt haben könnte, obwohl es quellenmäßig nicht belegbar ist. Bei dieser Gruppe handelte es sich um einen losen Architektenkreis, der durch die Ausbildung an der Technischen Hochschule und die jüdische Herkunft verbunden war.[18] Die gleichen Kriterien galten auch für Groag, der jedoch nahezu eine Generation jünger war und auch kein unmittelbares Architekturstudium, sondern eine technische Ausbildung durchlaufen hatte. Die spätere Hinwendung Jacques Groags zur Inneneinrichtung und zum Möbeldesign, ein Bereich, der von dieser Gruppierung im Wien der Zwischenkriegszeit nachhaltig geprägt wurde, ist nur im Kontext dieses Umfeldes zu verstehen. Sowohl die Einbindung Jacques Groags in das Projekt der *Wiener Werkbundsiedlung* seitens Josef Franks, von der noch zu sprechen sein wird, seine (belegte) Freundschaft mit Felix Augenfeld und auch die Ausrichtung seiner Lehrtätigkeit in den späteren Jahren sprechen für die Existenz dieser Querverbindungen.

Dieses vielfache künstlerisch geprägte Ambiente, mit dem der junge Student in diesen letzten Jahren vor dem Krieg in Wien in Kontakt kommt, verstärkt daneben auch seine malerischen Ambitionen, die er von Jugend an hatte und die er weiter kultiviert. Seine Bilder aus diesen Jahren verraten in ihrer Faktur Anlehnungen an die zeitgenössische Moderne. Ein frühes Selbstporträt (1913), das einem typisch expressionistischen Gestus verpflichtet ist, zeigt einen jungen Mann nachdenklich und selbstverloren aus dem Bild herausblickend (Farbabb. 1). Die spätere Neigung zu Depressionen und Gefühlen der Einsamkeit wird bereits hier deutlich, unterstrichen noch durch eine relativ düstere Farbgebung. Generell bleibt in Jacques Groags malerischem Werk auch späterhin das Selbstporträt eines seiner wichtigsten Themen und dient nicht zuletzt dazu, seine psychische Befindlichkeit zu reflektieren. Dahingegen ist sein graphisches Œuvre aus dieser Zeit sehr oft mit karikaturhaften Elementen versehen und orientiert sich an die vereinfachte Linearität der *Wiener Werkstätte,* wie sie insbesondere Kolo Moser vertrat (Abb. 2). Nicht zufällig werden auch von Groag die gleichen Aufgabenstellungen, für die die *Wiener Werkstätte* berühmt war, wie Schmuckpostkarten oder die Anfertigung eines Exlibris, übernommen. Die Tätigkeit als Maler und Graphiker diente Jacques Groag zu diesem Zeitpunkt vor allem auch als zusätzliche Einnahmequelle. Neben dem Verkauf der Bilder an die Familie und den Bekanntenkreis, schickt

16 Dietrich Worbs, Die Loos-Schule, in: Bauforum 1983, Nr. 99, S. 27

17 Peter Plaisier, De leerlingen van Adolf Loos, Delft 1987, S. 54

18 siehe dazu Maria Welzig, Josef Frank, Wien/Köln/Weimar 1998, S. 31f.

er seine Karikaturen auch an die damals so aktuellen satirischen Magazine, insbesondere auch den „Simplicissimus". Eine Publikation konnte jedoch nicht definitiv nachgewiesen werden.[19]

Daneben legt Jacques Groag aber pflichtgemäß und durchaus erfolgreich alle Prüfungen an der Technischen Hochschule ab, wie es die solide Ausbildung eines Bauingenieurs erfordert. Er belegt sogar, über die obligatorischen Vorlesungen hinaus, zusätzlich Lehrveranstaltungen über Eisenbetonbau bei Rudolf Saliger, einem der führenden Spezialisten dieser Zeit auf diesem Gebiet.[20] Dennoch absolviert Groag das Bauingenieurstudium nur unter ständigem Druck und Vorhaltungen des älteren Bruders. Zweifellos prägt dieser Zwiespalt auch eine gewisse Ambivalenz in der Persönlichkeitsstruktur Jacques Groags, die sich einerseits in einer großen Ernsthaftigkeit, andererseits in einer Neigung zu einem ausgelassenen Bohème-Leben manifestiert. Der junge, gut aussehende Student genießt in diesen letzten Jahren vor dem Krieg die zahlreichen kulturellen und gesellschaftlichen Möglichkeiten der Reichshauptstadt. Mit großer Begeisterung statiert er gemeinsam mit seinem Cousin Heinrich Groag in der Oper, wo sie allerdings überwiegend Unfug machen und den jungen Damen vom Ballett nachstellen. Er besucht Kostümfeste und andere Vergnügungen und verstrickt sich ständig in diverse Liebesaffären, stets zum Missvergnügen seiner Familie in der Provinz. Demgemäß schreibt der junge Student zerknirscht an seinen Bruder in Olmütz: *„Wenn Du mir Trägheit vorwarfst, so war das doch daneben gegriffen. (...) Der Dusel des Faschings hat mir so kleinliche Interessen wie Tanzen usw. auferlegt und gleichzeitig empfand ich, daß nur Arbeiten oder ein anderes großes Interesse (vielleicht eine große Liebe) einen vor dem Versumpfen bewahren kann. Und weiter hattest Du recht – Du sprachst von meiner großen Willenlosigkeit-Energielosigkeit, ja ich war so gleichgültig, daß ich nicht einmal die kleinlichen Interessen verwirklichte."*[21]




2. Jacques Groag, Ex libris für seine Schwägerin Gertrude Groag, um 1912

19 undatierter Brief Jacques Groags, um 1912/13 (Dr. Willi Groag [†] – Maanit)

20 Prüfungsprotokolle der TH Wien, Matrikelschein Nr. 100

21 Jacques Groag, undatierter Brief an seinen Bruder Emo, um 1914 ? (Dr. Willi Groag [†] – Maanit)

### *Erster Weltkrieg und beruflicher Anfang*

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges beendet dann jäh die heitere Studentenzeit. Jacques Groag, der schon kurz vor seinem Abschluss steht, wird bereits im Herbst 1914 einberufen. Aufgrund seiner technischen Ausbildung wird er als Einjährig Freiwilliger zur Artillerie eingezogen und bringt es bis zum Fähnrich. In der für die k. u. k. Armee fatalen Brussilow-Offensive gerät der junge Offizier an vorderster Front in einen der heftigsten Artillerieangriffe. Er erhält mehrere Tapferkeitsauszeichnungen, bleibt aber den Rest seines Lebens – infolge eines Schocks, den er durch das intensive Trommelfeuer erlitten hat – von einem schweren psychischen Trauma geprägt. Dennoch ist er Jahre später, in seinem Londoner Exil, dazu imstande, sich im Rückblick mit einer Art von bitterem Humor über den panikartigen Rückzug der k. u. k. Armee anlässlich der russischen Brussilow-Offensive auszulassen, wenn er ironisch bemerkt: *„Wir mußten so laufen, daß unsere Tapferkeitsmedaillen nur so klapperten."*[22]

Nach dem Krieg setzt Groag das unterbrochene Studium fort, das er mit der Ablegung der 2. Staatsprüfung 1919 erfolgreich abschließt.[23] Unmittelbar danach geht er in die kleine Provinzstadt Müglitz (Mohelnice) in Nordmähren, wo er für die dortigen Elektrizitätswerke arbeitet, eine Tätigkeit, die ihn jedoch offensichtlich nicht ausgefüllt hat.[24] Bereits gegen Anfang der Zwanzigerjahre ist er wieder in Wien, wo er jedoch aufgrund der schlechten Wohnungssituation in einem abenteuerlichen Turmzimmer einer Gründerzeitvilla ohne Heizung und Wasseranschluss in der Chimanistraße in Döbling lebt. Das nur über eine kleine Wendeltreppe erreichbare Zimmer, das jedoch einen prachtvollen Ausblick über den Kahlenberg bietet, wird auch gerne von befreundeten Künstlern als Atelier genutzt. Bedingt durch seine Jugend und die angespannte finanzielle Situation scheint ein Hauch von Bohème diese frühen Jahre zu prägen. Jacques Groag arbeitet jetzt in diversen Architekturbüros, wo er sich seine praktischen Kenntnisse aneignet. Generell weiß man über diese frühen Jahre seiner Tätigkeit sehr wenig. Es ist nicht völlig auszuschließen, dass er – wie bereits erwähnt – auch erst zu diesem Zeitpunkt die Baufachschule bei Loos besucht oder in dessen Büro gearbeitet hat.

Der ältere Bruder Emo, obwohl immer wieder sein ungeregeltes Künstlerleben tadelnd, verschafft ihm die ersten kleinen Aufträge in seiner Heimatstadt Olmütz, wie einige Umbauten in der familieneigenen Malzfabrik und Wohnungseinrichtungen für diverse Bekannte. Diese frühe Hinwendung Groags zur Innenarchitektur – ungeachtet seiner technischen Ausbildung – ist zweifellos auch durch die schlechte wirtschaftliche Lage bedingt, denn dieser Aufgabenbereich bot doch wenigstens eine Chance, sich kleinere Verdienstmöglichkeiten zu verschaffen. Wie überhaupt die etwas bessere ökonomische Situation in dem jungen tschechischen Staat für den in Wien lebenden Groag ein bitter benötigtes zusätzliches Betätigungsfeld bot. Möglicherweise ist dieser Umstand auch der Grund dafür, dass er sich nach dem Krieg dafür entscheidet – ähnlich wie Adolf Loos oder auch Franz Werfel, die

22 Jacques Groag, Erinnerungen, siehe Anm. 11

23 Prüfungsprotokoll der 2. Staatsprüfungskommission der TH Wien (Archiv der TU Wien) – Demgemäß hat er auch später in der Emigration den Titel Diplom-Ingenieur geführt, der erst 1938 für die Absolventen der Technischen Hochschule eingeführt wurde.

24 freundliche Auskunft Dr. Willi Groag (†) – Maanit – Erhalten ist auch ein Brief Groags von 1919 mit dem Briefkopf der Firma.

gleichfalls aus Böhmen und Mähren kamen –, die tschechische Staatsbürgerschaft anzunehmen, obwohl sein ständiger Wohnsitz Wien ist. Ab nun pendelt Jacques Groag zwischen Wien und Olmütz hin und her, allerdings sucht er häufig Ausflüchte, um in Wien bleiben zu können und den strengen älteren Bruder nicht besuchen zu müssen.

Daneben beschäftigt sich Jacques Groag jedoch auch weiter ernsthaft mit der Malerei, um 1923 entsteht eines seiner bemerkenswertesten Selbstporträts (Farbabb. 2). In unübersehbarer formaler Anlehnung an Egon Schiele zeigt das Bild einen höchst nachdenklichen, skeptischen jungen Mann in seinem Künstleratelier. Im Wissen um die Qualität des Werkes wird er es später mehrmals auf Ausstellungen präsentieren.

Außerdem illustriert er einen Werbekalender für ein Kindernahrungsmittel, das in der familieneigenen Firma produziert wird. Diese Illustrationen zeigen bereits die für Groag typische Ambivalenz zwischen einer heiteren Naivität, die offenbar für kindliche Betrachter konzipiert ist, und einer bedrückenden Schwermut. Generell reflektieren bereits diese Arbeiten aus den frühen Jahren die große Bandbreite seines Schaffens, die sich von technisch anspruchsvollen Aufgaben über Inneneinrichtungen bis zur Malerei und Buchillustrationen erstreckt.

Um 1925 ist Jacques Groag nach eigenen Aussagen im Wiener Architekturbüro eines „Dr. Keller" tätig, wobei es sich mit größter Wahrscheinlichkeit um das Atelier von Fritz Keller handelte, mit dem er sowohl die Ausbildung an der Technischen Hochschule als auch die jüdische Herkunft gemeinsam hatte. Der um nahezu eine Generation ältere Fritz Keller hatte vor dem Krieg insbesondere mit Fritz von Herzmanovsky-Orlando zusammengearbeitet und war zu diesem Zeitpunkt bereits ein etablierter Architekt.[25] Hier sieht Jacques Groag allerdings kaum Möglichkeiten zur Entfaltung von eigenständigen Ideen und Konzepten, obwohl er sich seiner Fähigkeiten bereits durchaus bewusst ist. So schreibt er, als er einige Interieurs seines Olmützer Landsmannes und Architektenkollegen Ernst Weiß in einer Fachzeitschrift publiziert findet, deprimiert an seinen Bruder: *„In einer deutschen Kunstzeitschrift – ich glaube Dekorative Kunst – fand ich eben zwei Photos von Innenarchitekturen von Ernst Weiß, Prag. Die entsetzliche Kitschigkeit und Bedeutungslosigkeit veranlaßt mich Dir zu schreiben, was für ein guter Architekt ich wäre wenn ...! Es geht mir ja sehr gut bei Dr. Keller, aber leider läßt er niemand selbstständig arbeiten, (...), dabei fühl ich oft und oft, daß ich's besser mach wie er und daß meine vielen und sicheren Ideen durch Vermodelung und Kompromisse ‚gleichgültig' werden. Vielleicht überheb ich mich da bißl; man kann nicht in die Vorstellungen der anderen hineinsehen. Geschmäker (sic) sind verschieden und man kann nur aus den vorhandenen, klaren unvermengten etwas machen. Da man viel Zeit zu sauberer verantwortlicher Arbeit haben muß, kann ich natürlich nicht am Abend, müde und gedanklich verbraucht, noch arbeiten."*[26] Mit welchen Projekten Groag im Rahmen dieser – für ihn unbefriedigenden – Tätigkeit befasst

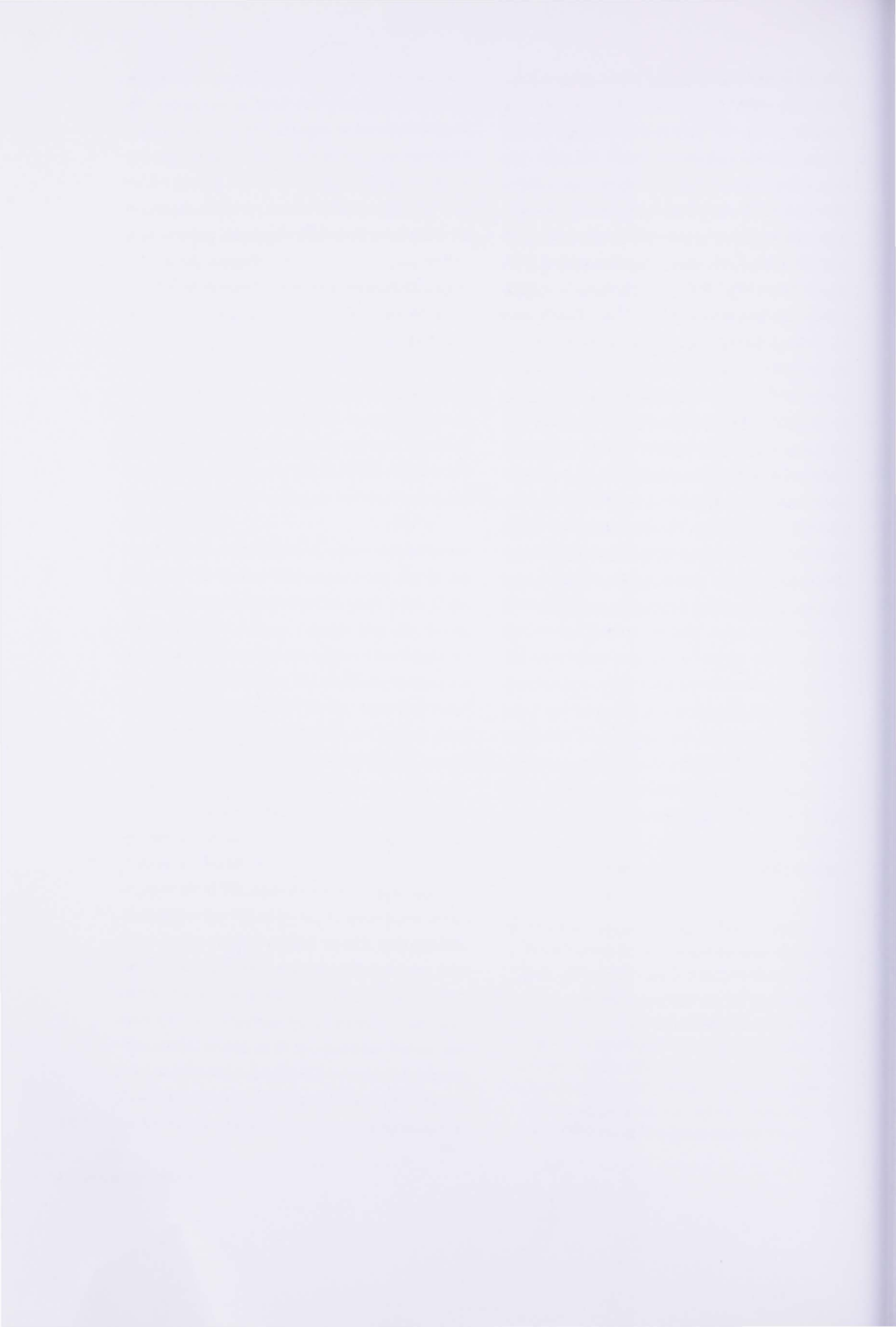
25 Fritz Keller, eigentlich Friedrich Kohn, geboren am 17. 8. 1878 in Schlackenwerth/Böhmen, studierte von 1897–1900 an der Technischen Hochschule Wien und arbeitete anfangs häufig mit seinem Studienkollegen Fritz Herzmanovsky-Orlando zusammen, der später ein bedeutender österreichischer Dichter werden sollte.

26 Brief Jacques Groags um 1925 an seinen Bruder Emo (Dr. Willi Groag [†] – Maanit) – Ernst Weiß war ein vorwiegend in Olmütz tätiger Architekt.

war, lässt sich heute leider nicht mehr rekonstruieren. Sein Selbstwertgefühl wird aber schließlich durch die Auszeichnung seines Wettbewerbprojektes für ein Theater und Konzerthaus des Deutschen Kulturvereines in Olmütz (1925) mit einem ehrenvollen dritten Preis bestätigt (aufgrund der schlechten Quellenlage haben sich allerdings keinerlei Unterlagen dieses frühen Projekts erhalten). Dieser Erfolg war angesichts dessen, dass kein erster Preis vergeben wurde (nur Rudolf Krausz aus Wien erhielt einen zweiten Preis zugesprochen) und sich zahlreiche renommierte Architekten aus Österreich, unter anderen Lois Welzenbacher und Rudolf Perco, an dieser Konkurrenz beteiligt hatten, besonders ehrenvoll.[27] Nicht zuletzt auch aufgrund der sich allmählich bessernden wirtschaftlichen Lage machte sich Groag im folgenden Jahr, 1926, selbstständig und eröffnete sein Büro in der Sieveringer Straße 23 in Wien-Döbling.[28]

27 Z. Ö. I. A. V. 1925, S. 425 und Ursula Prokop, Rudolf Perco, Wien 2001, S. 243ff.

28 Postkarte Jacques Groags an seine Schwester Johanna und deren Mann Heinrich Jalowetz, Sommer 1926: „Habe alle Reisepläne aufgegeben, da ich am 18. in Wien sein muß, wo ich mich selbstständig mache.“ (Dr. Willi Groag [†] – Maanit)



Kurze Zeit darauf ist Jacques Groag – zumindest als Mitarbeiter – bereits mit drei wichtigen Projekten befasst: in Wien mit dem so genannten *Wittgenstein-Haus* und der *Villa Moller* (eines der Spätwerke von Adolf Loos) und in seinem heimatlichen Olmütz mit einem Einfamilienhaus für seinen Bruder Emanuel Groag. Alle drei Bauvorhaben stehen in großer ideeller und konzeptueller Affinität zueinander und bringen ihn in unmittelbare Zusammenarbeit mit Persönlichkeiten wie Adolf Loos und Ludwig Wittgenstein. Neben ihrer großen architekturhistorischen Bedeutung sind diese drei Bauten aber auch insbesondere für seine eigene weitere Karriere entscheidend. Soweit sich die Chronologie der Ereignisse nachvollziehen lässt, laufen alle drei Bauvorhaben zeitlich nahezu parallel, was auch einige der Konflikte und Spannungen erklärt, die sich in diesem Kontext ergeben.

### *Die Mitarbeit am Haus Wittgenstein 1926–1929*

Mit großer Wahrscheinlichkeit im Spätherbst 1926, also unmittelbar nachdem er sich selbstständig gemacht hatte, wurde Jacques Groag in das Projekt des *Palais Stonborough*, das später unter dem Namen „Wittgenstein-Haus" in die Architekturgeschichte eingehen sollte, mit einbezogen. Es handelte sich um ein Vorhaben, das zu diesem Zeitpunkt bereits eine komplizierte Vorgeschichte hatte. Die Bauherrin Margaret Stonborough war die Tochter Karl Wittgensteins, eines der reichsten Industriellen der Donaumonarchie, und Schwester des Philosophen Ludwig Wittgenstein. 1905 hatte sie den US-Amerikaner Jerome Stonborough geheiratet und im Anschluss daran jahrelang im Ausland gelebt. Erst nach dem Ersten Weltkrieg war sie wieder nach Wien zurückgekehrt, wo sie die ersten Jahre im Palais Schönborn im 1. Bezirk in der Renngasse eine Etage als Wohnung gemietet hatte. Nachdem sie 1925 zwei Waisenknaben als Pflegekinder aufgenommen hatte, die jetzt neben ihren beiden Söhnen im gemeinsamen Haushalt wohnten, bot das Ambiente des düster barocken Palais nicht länger die ideale Umgebung für die heranwachsende Knabenschar und sie war daher zu dem Entschluss gekommen, sich ein modernes Stadtpalais errichten zu lassen. Außerdem waren zu diesem Zeitpunkt die über mehrere Jahre währenden Umbauarbeiten ihrer in Gmunden befindlichen *Villa Toscana*, die von dem Otto-Wagner-Schüler Rudolf Perco durchgeführt worden waren, abgeschlossen, und es war für sie möglicherweise ein zusätzlicher Anreiz sich jetzt wieder mit einem neuen Bauvorhaben zu befassen. Im Herbst 1925 hatte sie daher Paul Engelmann mit der Ausarbeitung von Plänen für ihr zukünftiges Stadtpalais beauftragt.[29]

Die Entscheidung Margaret Stonboroughs, dem Adolf-Loos-Schüler Engelmann den Auftrag für ihr neu zu errichtendes Palais zu erteilen, hatte sich zwangsläufig durch dessen Naheverhältnis zur Familie Wittgenstein ergeben, das durch die Vermittlung von Adolf Loos schon seit Jahren bestand. Ludwig Wittgenstein, der Bruder Margarets, gehörte zu den großen Bewunderern von Loos und hatte sich schon früh mit dessen Schriften und Theorien

29 siehe dazu auch Ursula Prokop, Margaret Stonborough-Wittgenstein, Wien/Köln/Weimar 2003

beschäftigt. Bezeichnenderweise hatte er 1914, als er nach dem Tod seines Vaters sein Erbteil erhalten hatte, neben einigen anderen von ihm geschätzten Künstlern auch Adolf Loos ein größeres Legat zukommen lassen. Die Angelegenheit war damals, über die Vermittlung von Karl Kraus, von Ludwig Ficker, dem Herausgeber des „Brenner", abgewickelt worden. In Anschluss daran war es auch zu einer Begegnung von Wittgenstein mit Loos gekommen, die allerdings wenig befriedigend verlaufen war, dementsprechend blieb ihre Beziehung zueinander auch späterhin höchst ambivalent. Dennoch hatten Wittgenstein und Loos in den folgenden Jahren weiterhin losen Kontakt. Man tauschte Literatur aus und Loos wurde auch einige Male zu Konzerten des Bruders von Ludwig, dem Pianisten Paul Wittgenstein, eingeladen.[30]

Dieses nicht völlig friktionsfreie persönliche Verhältnis von Wittgenstein zu Loos, trotz der Wertschätzung seiner Theorien, wird auch an einer weiteren Tatsache deutlich. Als sich Wittgenstein nach dem Tod seines Vaters 1914 erstmals als Architekt versuchte, um ein Konzept für ein neu zu errichtendes Familiengrab zu erarbeiten, zog er zur Umsetzung seiner Ideen nicht Adolf Loos, sondern den damals sehr renommierten Architekten Robert Oerley bei.[31] Als Wittgenstein dann während seiner Militärdienstzeit 1917 eine Ausbildung zum Offizier der Artillerie in der Garnisonsstadt Olmütz durchlaufen musste, hatte er jedoch auf die Empfehlung von Loos dessen Schüler, Paul Engelmann, dort aufgesucht, der sich seinerseits fast lieber mit Philosophie als mit Architektur beschäftigte. Über Engelmann war Wittgenstein, der zu diesem Zeitpunkt gerade an seiner „Logisch-philosophischen Abhandlung" arbeitete, dann auch in Kontakt mit dem Olmützer philosophischen Kreis gekommen. Als Kompensation zur militärischen Ausbildung genoss er dieses intellektuelle Klima und diskutierte viele Nächte lang mit Engelmann und den anderen über Religion, Philosophie und Ästhetik.[32] Neben Engelmann freundete sich Wittgenstein in diesem Umfeld auch insbesondere mit Heinrich Groag, einem Cousin von Jacques, an. Es ist nicht auszuschließen, dass er auch Jacques Groag selbst, der gleichfalls zu dieser Zeit in Olmütz eine Ausbildung zum Artillerieoffizier durchlief, bereits in diesen Tagen kennen gelernt hatte.

Aufgrund dieser Kontakte empfahl Wittgenstein bereits gegen Ende des Ersten Weltkrieges seiner ältesten Schwester Hermine, als diese nach dem Tod des Vaters sowohl im elterlichen Palais in der Alleegasse (die heutige Argentinierstraße) als auch in ihrer Neuwaldegger Villa Umbauarbeiten durchführen wollte, Paul Engelmann als Architekt. In der Folge wurde Engelmann bald zum Hausarchitekt und auch „Schützling" von Hermine Wittgenstein, ebenso ihr Vertrauter in Fragen der Philosophie und Ästhetik. Margaret Stonborough hatte diese frühen Arbeiten Engelmanns für die Familie, die 1917/18 durchgeführt worden waren, mit einer gewissen Skepsis, jedoch mit großem Interesse verfolgt und begann sich ihrerseits zunehmend mit den von Loos aufgestellten ästhetischen und architektonischen Kategorien zu beschäftigen, die sie die längste Zeit vehement abgelehnt hatte.

30 Brief Leopoldine Wittgensteins an Ludwig Wittgenstein 13. 9. 1916 (NB 1276/17–18)

31 Das Konzept des Grabmals wurde von Ludwig und Hermine Wittgenstein in Zusammenarbeit mit Oerley erstellt – Tagebuchaufzeichnung Margaret Stonborough 15. 12. 1917 (Pierre Stonborough – Wien) und Peter Nigst, Robert Oerley, Wien 1996, S. 56f.

32 siehe dazu Judith Bakacsy (Hg.), Paul Engelmann, zit. Anm. 12, S. 47f.

Noch als ganz junge Frau war sie den Vorstellungen ihres Vaters, dem Industriellen Karl Wittgenstein, gefolgt, der ein großer Förderer der *Secession* und insbesondere von Josef Hoffmann gewesen war, und hatte sich ihre erste Wohnung in Berlin 1905 von der *Wiener Werkstätte* einrichten lassen. Aber schon bald hatte sie begonnen, sich gegen das secessionistische Gesamtkunstwerk aufzulehnen, das ihre eigene Kreativität in der Gestaltung ihres Wohnbereichs allzu sehr einengte. Diese zunehmend kritische Haltung gegenüber dem Ästhetizismus der frühen *Wiener Moderne* wurde offensichtlich auch durch den Einfluss ihres Bruders Ludwig Wittgenstein verstärkt. Alle diese Umstände führten in einem über Jahre währenden Prozess zu einer Haltungsänderung Margaret Stonboroughs, die wie viele ihrer Zeitgenossen zu denen gehört hatte, die Loos' paradigmatischem Bau des *Hauses am Michaelerplatz* kritisch gegenübergestanden war. Noch eher einer ästhetischen Gefühlsebene des neunzehnten Jahrhunderts verpflichtet, hatte sie in den Kriterien der Moderne, wie Rationalität und Materialechtheit, lange Zeit keine Kunst konstituierenden Elemente gesehen.[33]

Erst allmählich hatte sie sich den Theorien von Loos genähert, dessen Schriften sie eingehend studierte, um schließlich eine überzeugte Anhängerin zu werden. Die Schönheit „reiner Verstandesarchitektur", wie sie es selbst nannte, sollte daher auch ihr zukünftiges Stadtpalais prägen.

Zu dem Zeitpunkt als sie sich entschloss, dieses Projekt in Angriff zu nehmen, hatte sie sich bereits eine große Erfahrung auf dem Gebiet der Innenarchitektur angeeignet. Nicht nur dass sie aufgrund ihrer zahlreichen Umzüge in der Frühzeit ihrer Ehe schon mehrmals Wohnungen eingerichtet und daher viel Kenntnis und Routine erworben hatte, war auch ihr Interesse in dieser Materie so weitgehend, dass sie, als sie vor dem Ersten Weltkrieg in Paris und Zürich Mathematik und Physik studiert hatte, kurzfristig auch ein Architekturstudium in Betracht gezogen hatte.[34] Aufgrund dieser gemachten Erfahrungen wollte sie zweifellos eine Bauherrin mit starkem Mitspracherecht sein, und sicherlich machte Engelmanns bescheidene und zurückhaltende Art ihn zum idealen Medium für ihre unkonventionellen Pläne. Bezeichnenderweise hatte sie schon vor dem Ersten Weltkrieg, als sie in Gmunden die *Villa Toscana* als Sommersitz erworben hatte, für deren Umbau nicht einen renommierten Architekten ausgewählt, sondern eine junge, noch formbare Persönlichkeit ohne ausgeprägte Handschrift, wie den Otto-Wagner-Schüler Rudolf Perco. Letzterer hatte sich jedoch in der Zwischenzeit zu einem etwas eigenwilligen Sonderling gewandelt, der sich keineswegs geeignet hätte, ihre Vorstellungen bedingungslos nachzuvollziehen.

Grundsätzlich bestand Margaret Stonboroughs nicht leicht zu lösende Vorgabe an Paul Engelmann darin, dass ihr Haus eine Art Synthese eines architektonischen Konzepts im Sinne von Adolf Loos und der räumlichen Organisation des so heiß geliebten elterlichen Stadtpalais in der Alleegasse (das jedoch dem Historismus des neunzehnten Jahrhunderts verpflichtet war) vorstellen sollte. Wie genau ihre Vorstellungen waren, beweist auch der Umstand, dass sie selbst Vorzeichnungen an-

33 Briefe Margaret Stonboroughs an ihre Schwester Hermine, vom 5. 12. 1917 und 5. 10. 1918 (Pierre Stonborough – Wien)

34 Brief Margaret Stonboroughs an ihre Schwester Hermine, vom 27. 10. 1910 (Pierre Stonborough – Wien)

fertigte.[35] Im Rahmen der sich über einen längeren Zeitraum hinziehenden Planungstätigkeit, die auch infolge der lange Zeit nicht geklärten Grundstücksfrage erschwert wurde, ergab es sich jedoch, dass sie ihren Bruder Ludwig, der nach der unfreiwilligen Beendigung seiner Tätigkeit als Volksschullehrer in Niederösterreich sich zu diesem Zeitpunkt in einer tiefen Krise befand, sukzessive in das Projekt mit einbezog.[36] Als Bauherrin verstand sie es, sein Interesse für den Bau als Therapie seiner depressiven Verfassung zu instrumentalisieren. Darüber hinaus einte die beiden Geschwister ein hohes technisches Wissen und ein großes Interesse für Architektur. Seit Juni 1926 beteiligte sich daher Ludwig Wittgenstein definitiv an dem Bauvorhaben, wie aus einem Schreiben Margaret Stonboroughs an ihren Sohn Thomas hervorgeht: *„Jetzt eine sehr gute Nachricht. Engelmann hat die geradezu geniale Idee gehabt, dem Luki (*Ludwig Wittgenstein – d. Verf.*) eine Partnership (sic) anzutragen. Kannst Du Dir die ungeheueren Vorteile vorstellen, die daraus für alle Beteiligte erwachsen. Lukis große Begabung als moralische Instanz, als Aufsteller logischer Prinzipien endlich ausgenützt (sic).“*[37] In der Folge firmierten alle Baupläne und auch der Briefkopf der Geschäftskorrespondenz unter *„Paul Engelmann & Ludwig Wittgenstein, Architekten“*.

Ludwig Wittgenstein überarbeitete daraufhin die von Engelmann nach den Vorstellungen Margaret Stonboroughs angefertigten Entwürfe, die zuvor in einem langwierigen Prozess ausgearbeitet worden waren und in Engelmanns Skizzenbuch dokumentiert sind.[38] Insbesondere gelang es Wittgenstein in der räumlichen Strukturierung, die von Margaret Stonborough gewünschte große repräsentative Treppe – ein Motiv in offensichtlicher Anlehnung an das elterliche Palais – mit dem von Loos entwickelten Hallenschema in eine Synthese zu bringen. An der Schwierigkeit dieser Aufgabenstellung war Engelmann offensichtlich zuvor gescheitert. Außerdem befreite Wittgenstein den Entwurf von jeglicher Ornamentik und suchte insbesondere eine ideale Harmonie der Raumproportionen zu erreichen. Diese intensiven, seit Monaten währenden Vorarbeiten von Paul Engelmann und Ludwig Wittgenstein erfolgten jedoch unorthodoxerweise zu einem Zeitpunkt, wo die Grundstücksfrage noch nicht geklärt war. Das heißt, dass die Anordnung der Räume ohne Kenntnis der Orientierung, der entsprechenden Lichtbedingungen und Geländebeschaffenheiten weitgehend festgelegt und damit bereits auch die konstruktiven und formalen Strukturen des Gebäudes erarbeitet worden waren, wie wir es heute kennen: ein kompakter dreigeschoßiger Kubus, der in einer komplexen Verschränkung von Annexen und Terrassen eine Ausweitung beziehungsweise Aushöhlung erfährt. Die radikale Stereometrie des Baukörpers wird entsprechend dem ästhetischen Postulat von Loos nicht durch die kleinste Dachtraufe oder ein Gesims gestört (was allerdings später Probleme bereitete). Diese assoziative Hermetik wird jedoch durch die großen französischen Fenster, Türen und Terrassen aufgebrochen, die in Erweiterung der im Erdgeschoß liegenden Gesellschaftsräume einen fließenden Übergang zum umliegenden Garten konstituieren. Einige dieser Charakteristika werden bezeichnenderweise

35 Brief Margaret Stonboroughs an ihren Sohn Thomas, 18. 5. 1926 (Pierre Stonborough – Wien)

36 siehe dazu Wijdeveld

37 Brief Margaret Stonboroughs an ihren Sohn Thomas, 8. 6. 1926 (Pierre Stonborough – Wien)

38 siehe dazu Wijdeveld

dann auch für Groags eigenständige Projekte dieser Jahre durchaus prägend. – Es wird davon noch zu sprechen sein. – Generell waren alle diese Vorplanungen ungefähr bis zum Sommer 1926 ausgearbeitet.

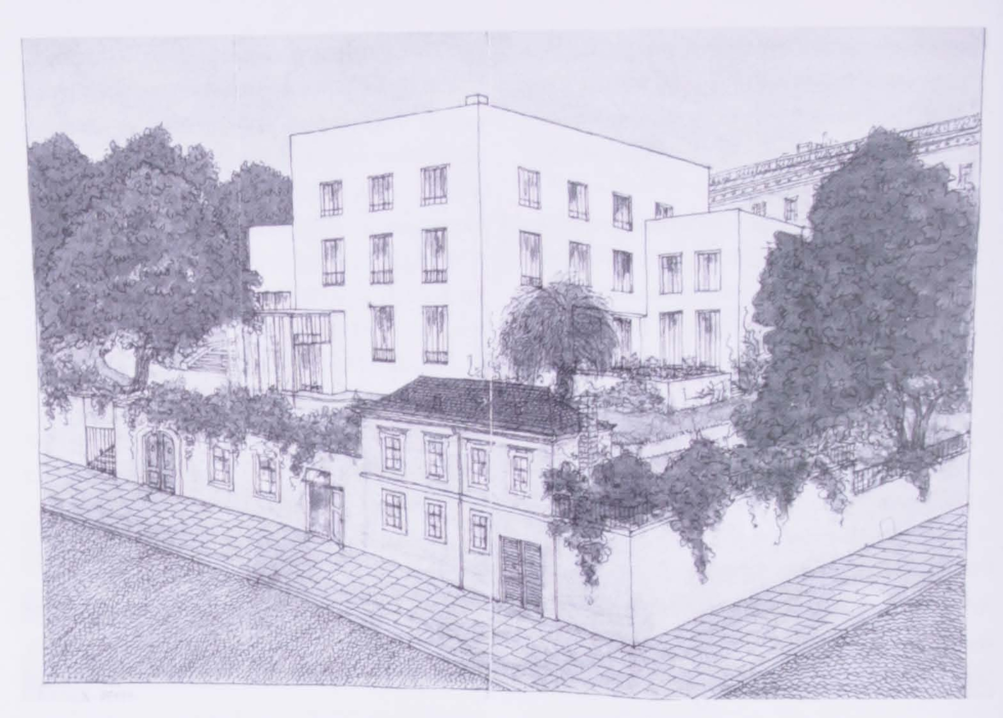
Aber erst im Spätsommer beziehungsweise Herbst des Jahres konnte sich Margaret Stonborough schließlich dazu entscheiden, einen Baugrund in der Kundmanngasse im 3. Wiener Bezirk anzukaufen, nachdem sie nach langen fruchtlosen Verhandlungen ihre ursprüngliche Absicht, ein Areal neben dem elterlichen Palais in der Argentinierstraße zu erwerben, endgültig aufgeben musste. Das Grundstück, das in den Erinnerungen Hermine Wittgensteins, der Schwester Margaret Stonboroughs, als *„ein unebenes Stück Land mit alten Kastanienbäumen in der Nähe des Donaukanals"* geschildert wird,[39] gehörte zu den ehemals Rasumofsky'schen Gärten, die sich allerdings damals schon im Besitz der Gemeinde Wien befanden, wie auch die Gegend generell zu diesem Zeitpunkt bereits jegliches aristokratisches Flair verloren hatte und eher kleinbürgerlich geprägt war. Zweifellos war der damals noch weitläufige, nahezu bis zur Landstraßer Hauptstraße reichende Garten mit seinem prachtvollen alten Baumbestand ausschlaggebend für den Entschluss Margaret Stonboroughs, sich hier ihr Stadtpalais errichten zu lassen.[40]

Nun galt es jedoch möglichst rasch baupolizeilich konforme Einreichpläne anzufertigen, denn es sollte so bald wie möglich mit dem Bau begonnen werden. Daher dürfte zu diesem Zeitpunkt auch offensichtlich Jacques Groag in das Projekt einbezogen worden sein. Denn weder Paul Engelmann, der bis dahin ausschließlich mit Interieurs befasst gewesen war, noch Ludwig Wittgenstein als ausgebildeter Maschinenbauingenieur verfügten über die notwendige fachliche Kompetenz, um die konstruktiven und kalkulatorischen Belange zu übernehmen oder behördenkonforme Pläne auszuarbeiten. Aufgrund dieser Umstände ist anzunehmen, dass Groag daher an der Erstellung der ersten Einreichpläne, die von Oktober und November 1926 datieren, bereits beteiligt gewesen war. In diesem Kontext ist auch darauf hinzuweisen, dass die im Archiv der Baupolizei aufliegende kolorierte Perspektive des Hauses mit großer Wahrscheinlichkeit von der Hand Jacques Groags stammt (Abb. 3). Während die gekonnte Faktur des Blattes überhaupt keine Ähnlichkeit mit den von Wittgenstein oder Engelmann angefertigten Zeichnungen aufweist, ist sie in ihrer Linearität und Aufsichtigkeit jedoch typisch für den Stil von Groag.

Offensichtlich hatte Engelmann seinen Freund Groag in Hinblick darauf, dass dieser gleichfalls ein Schüler von Adolf Loos war und daneben über ein ausgezeichnetes zeichnerisches Können und über eine profunde bautechnische Ausbildung verfügte, als weiteren Mitarbeiter vorgeschlagen. Ob zusätzlich die Bekanntschaft Wittgensteins mit der Familie Groag, die er bereits in seiner Schul- und Militärdienstzeit gemacht hatte, eine Rolle gespielt haben könnte, ist nicht zu verifizieren, aber nicht ganz unwahrscheinlich. Allerdings firmierte Groag bei diesem Bauvorhaben nie offiziell, sondern sein Name ist nur bei einigen Plänen für diverse nachträgliche Aus- und Umbauten zu finden, die erst in der Zeit nach der Abreise Wittgensteins nach Cambridge, die gegen Jahresende 1928 erfolgte, durchgeführt

39 Hermine Wittgenstein, Erinnerungen, unpubliziertes Typoskript, um 1945 (Pierre Stonborough – Wien)

40 Das Areal wurde nach dem Verkauf des Hauses geteilt und gibt heute, insbesondere durch den erdrückend hohen Bau des daneben liegenden Sozialversicherungsgebäudes, kaum mehr die ursprüngliche Situierung wieder.



3. Haus Wittgenstein, Wien, Perspektive, (vermutlich von Jacques Groag gezeichnet ), 1927/28

worden waren. Wobei Groag in dieser letzten Phase des Hausbaus wahrscheinlich nicht nur ausführend, sondern auch planend in Erscheinung getreten sein dürfte, da sich auch Engelmann zu diesem Zeitpunkt weitgehend von dem Projekt zurückgezogen hatte. Alle diese Umstände verunmöglichen daher eine genauere Händescheidung im üblichen Sinne bei diesem Projekt.

Bei den gegen Ende 1926 eingereichten Bauplänen wurden im Zuge der Anpassung an das neue Bauareal, das aufgrund seiner topographischen Beschaffenheit allerdings eine weitgehende Übernahme der bereits weit gediehenen Pläne ermöglichte, einige markante Modifikationen getroffen, die mit großer Wahrscheinlichkeit auf Wittgenstein zurückgehen. Dies betrifft neben der Änderung der räumlichen Proportionen zugunsten einer ausgewogenen Harmonie insbesondere den Anbau im Nordwesten, der der Unterbringung der Privaträume Margaret Stonboroughs dienen sollte, die Installierung eines Aufzuges und die kühne offene Pfeilerkonstruktion des Treppenhauses. Vor allem diese Anwendung einer an den neuesten Bautechnologien orientierten Stahl-Beton-Konstruktion machte die Mitarbeit Jacques Groags zur Voraussetzung, da er aufgrund seiner seinerzeitigen Ausbildung an der Technischen Hochschule bei Rudolf Saliger (einer der damals führenden Spezialisten für Betonbauweise) als Einziger die Kompetenz hatte, mit dieser Technik professionell umzugehen.

Die eigenwilligen Vorstellungen der Bauherrin, die eine Synthese von einem modernen, formal dem Purismus von Loos nachempfundenen Wohnhaus und dem eigentlich

bereits überholten Typus eines Stadtpalais anstrebte, und die kompromisslosen ästhetischen Intentionen ihres Bruders Ludwig Wittgenstein lösten im Laufe des Baufortschritts bei den beiden professionellen Architekten – Engelmann und Groag – jedoch einen Zwiespalt aus. Engelmann, dessen ursprünglicher Plan von Wittgenstein immer mehr purifiziert und modifiziert worden war, zog sich zunehmend zurück, um sich wieder verstärkt seinen philosophischen Schriften zu widmen,[41] und Jacques Groag, der bei diesem Projekt – zumindest in dieser Phase – nur ausführender Bauingenieur war, wurde immer mehr von Zweifeln erfüllt. Die Abgehobenheit des Großbürgersohnes Wittgenstein – Groag nannte ihn familienintern sogar nur *„Fürst"* –, der in seinem Streben, eine Ästhetik aus seinen ethischen Absolutheitsansprüchen zu entwickeln, alle praktischen und finanziellen Überlegungen negierte, löste bei dem für die Kalkulation verantwortlichen Groag schließlich sogar eine Krise aus. So ließ Wittgenstein unter anderem bei dem im Rohbau bereits fertig gestellten Bau Ende 1927 nachträglich die Decken anheben, um ideale Proportionen zu erreichen.[42]

Auch die diversen technischen Details, die Wittgenstein als ausgebildeter Maschinenbauingenieur konzipiert hatte, wie die hohen metallenen Fenster und Türen und die elaborierten Heizkörper und Courtinen, stellten an die ausführenden Firmen die höchsten Ansprüche und erwiesen sich bei der Ausfertigung, die auf den Bruchteil von Millimetern stimmen musste, als ungemein schwierig und kostenaufwendig.[43] Der durch ein Kriegstrauma ohnedies nervlich geschädigte Groag geriet aufgrund dieser ihn belastenden Umstände in eine schwere depressive Krise, wie aus einem Brief an seinen Bruder Emo hervorgeht: *„Lieber Emo! Ich komme nach einem Tag bösester Streitereien, Diskussionen, Quälereien ganz zerdrückt (sic) mit Schädelweh heim und so geht's oft. Meist zwischen mir und Wittgenstein. Es ist soviel Unterschied in der Art über Sachen kaufmännisch technischer Natur zu denken, daß es beiderseits empfindlicher Art, immerfort Reibereien gibt. (...) Entweder es gibt einmal Krach und ich werfe die ganze Sache hin oder ich werde noch nervöser als ich bin oder ich muß die Sache ganz wurstig nehmen und die hohen Überschreitungen, die wahrscheinlich eintreten werden, mit Wurstigkeit und Rücksichtslosigkeit hinnehmen."*[44] Auch Margaret Stonboroughs Schwester Hermine Wittgenstein erwähnt in ihren „Erinnerungen" im Kontext der Probleme, die mit Wittgensteins hohen Anforderungen an die Ausführenden des *Wittgenstein-Hauses* entstanden sind, den Weinkrampf eines Ingenieurs – mit großer Wahrscheinlichkeit ist damit Jacques Groag gemeint.[45] Schließlich erwog er sogar aus dem Projekt auszuscheiden. Nur die intensiven Vorhaltungen seines Bruders und auch wirtschaftliche Zwänge brachten ihn, der ja erst am Beginn seiner Selbstständigkeit stand, dazu, diesen offensichtlich gut bezahlten Auftrag nicht aufzugeben.[46]

41 Brief Margaret Stonboroughs vom 13. 7. 1926 (Pierre Stonborough – Wien)

42 Bauakte EZ 1160 u. EZ 335/III – 12. 12. 1927 – Veränderung der Deckenhöhe

43 Hermine Wittgenstein, Erinnerungen, zit. Anm. 39, S. 115ff. (Pierre Stonborough – Wien)

44 Brief Jacques Groags an den Bruder Emo, Mai 1927 (Dr. Willi Groag [†] – Maanit)

45 Hermine Wittgenstein, Erinnerungen, zit. Anm. 39, S. 116

46 Jacques Groags schlechte finanzielle Lage zu dieser Zeit und sein Einlenken aufgrund der Mahnungen des Bruders gehen aus einem Brief Emo Groags vom 13. 5. 1927 hervor. (Dr. Willi Groag [†] – Maanit)

Die Zusammenarbeit mit Wittgenstein blieb dennoch, wie aus den Briefen Jacques Groags an seinen Bruder hervorgeht, weiterhin äußerst konfliktreich.[47] Nachdem Wittgenstein gegen Ende 1928 Wien verlassen hatte, um in Cambridge seine wissenschaftliche Karriere wieder aufzunehmen, wurden an dem Haus in der Kundmanngasse aber noch zahlreiche Nachjustierungen vorgenommen, die sich bis Ende 1929 erstreckten und die unter der Leitung von Groag durchgeführt wurden.[48] Neben diversen Adaptierungen im Haus selbst, dem Bau eines Portierhäuschens und der Anlage einer Einfahrt von der Kundmanngasse aus, wurde auch der Ausbau einer Garage in dieser Zeit durchgeführt. Daneben ist Jacques Groag mit großer Wahrscheinlichkeit für den Entwurf einiger Einbaumöbel verantwortlich, wie den Wandschränken in den Privaträumen Margaret Stonboroughs im Erdgeschoß und denen des Hausherrn im ersten Stock.[49] Aufgrund der sich immer wieder verzögernden Fertigstellung musste ein Teil der Familie vorübergehend sogar in das alte, elterliche Wittgensteinpalais in der Alleegasse übersiedeln.[50]

Ungeachtet all dieser Schwierigkeiten wurde das eigenwillige Haus mit seiner „schweigenden Architektur" schließlich aber doch das ideale Ambiente für Margaret Stonboroughs exquisite Kunstsammlung. Generell offen für neue Ideen liebte sie es, die unterschiedlichsten Einrichtungsgegenstände und Artefakte unkonventionell in Übereinstimmung zu bringen und zu arrangieren. Diese Einstellung erklärt auch die von ihr vorgenommene Möblierung des *Wittgenstein-Hauses*, die sich aus völlig heterogenen Sammlungsbeständen, die sich im Laufe der Zeit angesammelt hatten, zusammensetzte. Jetzt endlich hatte sie sich diesen außerordentlichen Rahmen für das große gesellschaftliche Leben, das sie damals pflegte, geschaffen. Begeistert schrieb sie im Mai 1929 an ihren Bruder Ludwig, der zu diesem Zeitpunkt bereits in Cambridge tätig war: *„Neulich hatten wir eine kleine Tanzerei für die Jugend und das Haus hat herrlich ausgesehen. Die Terrassen waren beleuchtet, alle Türen offen und der Saal ausgeräumt und zwei lange gedeckte Tafeln im Speisezimmer. Es hätte Dir gefallen."*[51]

Eine der ursprünglichen Absichten Margaret Stonboroughs, über das eigentliche Bauvorhaben hinaus auch einen Teil des Mobiliars von ihrem Bruder Ludwig Wittgenstein entwerfen zu lassen (Modelle für Sessel waren bereits angefertigt), wurde jedoch nicht mehr realisiert, da sie nur einige Monate, nachdem sie das Haus endlich bezogen hatte, einen nicht unerheblichen Teil ihres Vermögens beim großen Börsenkrach Ende 1929 verlor und von allen weiteren Plänen Abstand nehmen musste.[52] Zusätzlich bereiteten die immensen Überschreitungen der Baukosten, wie sie Groag zu Recht befürchtet hatte, der Bauherrin jede Menge Probleme und führten schließlich zu einem Prozess mit der Baufirma Korn, die den Bau ausgeführt hatte. Groag spielte in diesem Prozess noch einmal eine wichtige Rolle als Zeuge, wobei er sich der Bauherrin gegenüber

47 Jacques Groag, Brief vom 3. 11. 1927 (Dr. Willi Groag [†] – Maanit): „Engelmann ist ein netter, feiner Bursche, Wittgenstein ist manchmal äußerst schwierig zu behandeln."

48 Baupol. Akten MA 37/E. Z. 1160

49 Der Einreichplan für den Garagenausbau ist von Groag unterzeichnet (ebenda), auf den Einbau von Wandschränken weist Wijdeveld (S. 149) hin.

50 freundliche Auskunft Major John Stonborough [†] – Wimbourne

51 Brief Margaret Stonboroughs an Ludwig Wittgenstein, 18. 5. 1929, NB. 1275

52 Brief Margaret Stonboroughs an Ludwig Wittgenstein, 1929 (Pierre Stonborough – Wien)

loyal verhielt, während Baumeister Friedl, der seinerzeit von Wittgenstein so geschätzt worden war, gegen Margaret Stonborough aussagte.[53] Der Ausgang dieses Prozesses ist aufgrund der schlechten Quellenlage leider nicht bekannt. Es ist jedoch anzunehmen, dass es zu einem Vergleich gekommen ist.

Aufgrund ihrer finanziellen Probleme infolge des Börsenkrachs erwog Margaret Stonborough kurzfristig sogar den Verkauf des kostenintensiven Hauses. Es war schließlich ihr Bruder Ludwig Wittgenstein, der sie davon abhielt und ihr riet, aus Sparsamkeitsgründen eventuell nur einen Teil des Gebäudes zu bewohnen. Sie ließ sich nur allzu gern überreden – schließlich hing beider Herz daran – und wohnte trotz ihrer schwindenden finanziellen Ressourcen (nur unterbrochen durch ihre Emigration während des Zweiten Weltkrieges) bis zu ihrem Tod 1958 im *„Palais Stonborough"* (wie man es korrekt nennen müsste und wie es Wittgenstein selbst auch nannte). Das Haus wurde erst in den Siebzigerjahren verkauft und dient heute als Bulgarisches Kulturinstitut. Der weitläufige Park wurde zum Teil verbaut und der Bau einigen Modifikationen unterzogen. Ungeachtet dessen ist das *Wittgenstein-Haus* heute zu einer legendenumwobenen Ikone der Wiener Zwischenkriegsarchitektur geworden, dessen Sonderstellung im Kontext der österreichischen Architekturgeschichtsschreibung sich nicht zuletzt durch den Umstand ergibt, dass es sich allen gängigen Klischees von Moderne und Tradition entzieht. Die Teilnahme des jungen Bauingenieurs Jacques Groag sollte mit prägend sein für sein späteres Werk.

53 Brief von Rechtsanwalt Kornisch an Margaret Stonborough vom 20. 4. 1930 (Pierre Stonborough – Wien)

54 Heinrich Kulka, Adolf Loos, Wien 1931

### *Die Villa Moller 1927–1928*

War das *Wittgenstein-Haus* unter Einfluss der Ideen und Theorien von Adolf Loos entstanden, so brachte das zweite Projekt, mit dem Jacques Groag in dieser Zeit befasst war, die *Villa Moller* in der Starkfriedgasse in Währing, ihn in unmittelbare Zusammenarbeit mit Adolf Loos selbst, der in diesem Fall höchstpersönlich der Planverfasser des Baus war. Obwohl Groag, aufgrund der weitgehenden Abwesenheit von Loos zum Zeitpunkt des Baus, als Bauleiter hier mehr Entfaltungsmöglichkeiten als beim *Wittgenstein-Haus* hatte, erwies sich dieses Vorhaben aber gleichfalls als große nervliche Belastung für den ehrgeizigen, aber auch höchst sensiblen Architekten.

Erstmals wird Groag als Mitarbeiter an der *Villa Moller* bereits 1931 von Heinrich Kulka erwähnt, der in diesem Kontext anfügt, dass Loos immer nur seine Schüler für derartige Aufgaben herangezogen hätte.[54] Auch generell wurde Groag in der zeitgenössischen Fachliteratur als Loos-Schüler apostrophiert. Die näheren Umstände, wann und zu welchem Zeitpunkt Groag Unterricht bei Loos genommen haben könnte, sind – wie bereits angeführt – nicht genau zu verifizieren. Grundsätzlich ist im Kontext dieser Fragestellung anzumerken, dass die Bauschule von Adolf Loos nach den Aussagen von Elsie Altmann (der Witwe von Loos) nicht wie eine institutionalisierte Schule geführt wurde, sondern es sich eher nur um eine lockere, informelle Diskussionsrunde handelte. In ähnlicher Weise erinnert sich auch der Loos-Schüler Felix Augenfeld, der nachweislich mit Groag befreundet war, an die Unterrichtsmethoden von Adolf Loos: *„Sein Seminar bestand aus einer losen Gruppe von Studenten, die sich nicht in einem Atelier oder Hörsaal trafen, sondern auf*

*improvisierten Spaziergängen in der Stadt, in der Kärntnerbar, in Cabarets und Nachtlokalen, auf Marmorlagerplätzen und in den von ihm eingerichteten Wohnungen."*[55] Leider lassen sich auch die durchaus glaubwürdigen Angaben der Witwe Jacques Groags (die ihren Mann bereits um 1930 kennen gelernt hatte), dass er neben der *Villa Moller* noch weitere Projekte mit Loos gemeinsam ausgeführt hätte, nicht unmittelbar nachweisen.[56] Generell überließ Adolf Loos, der zu diesem Zeitpunkt keine ständigen Mitarbeiter mehr in seinem Büro hatte und weitgehend in Paris lebte, die Ausführung seiner Aufträge seinen ehemaligen Assistenten und fertigte nur ein Konzept an, das den Ausführenden durchaus einen gewissen Spielraum ließ. Der Umstand, dass Loos im konkreten Fall die Bauführung Jacques Groag überantwortete, ist ein Indiz dafür, dass er offensichtlich um dessen Qualifikation Bescheid wusste und ihm fachlich vertrauen konnte.

Ein weiterer Grund für die Beiziehung Groags bei dem Projekt der *Villa Moller* war sicherlich auch der Umstand, dass der Bauherr Hans Moller, ein vermögender Industrieller und aufgeschlossener Kunstmäzen, dem jungen Architekten freundschaftlich verbunden war. Generell handelte es sich bei den Künstlern und Intellektuellen, die im Hause Hans Mollers verkehrten, wie zum Beispiel Adolf Loos oder Arnold Schönberg, um denselben Personenkreis, mit dem Jacques Groag schon des Längeren in Kontakt war. Auch mit der Frau des Bauherrn, Anny Moller, die ihrerseits eine Absolventin des *Bauhauses* gewesen war, verband Groag eine herzliche Freundschaft.[57] So kann sich die Tochter der Mollers, Judith Adler, an Krampusabende erinnern, wo ihr Vater und Jacques Groag gemeinsam als Nikolo und Krampus auftraten.[58] Dahingegen scheint es für die Beauftragung Groags eher weniger relevant gewesen zu sein, dass er gleichzeitig auch die Bauführung am *Wittgenstein-Haus* leitete, in Anbetracht des Umstandes, dass Adolf Loos Wittgensteins architektonische Aktivitäten angeblich nicht besonders geschätzt hat.[59]

So ist Jacques Groag zu demselben Zeitpunkt, als er mit Ludwig Wittgenstein nach eigener Aussage *„in böse Diskussionen, Streitereien und Quälereien"* verstrickt war,[60] auch bereits mit dem Projekt der *Villa Moller* befasst und mit der schwierigen Persönlichkeit eines Adolf Loos konfrontiert. Denn, wie die Chronologie der Ereignisse zeigt, scheint Groag bereits Anfang 1927 in die Planung der *Villa Moller* einbezogen gewesen zu sein. Die Auftragserteilung an Loos, der sich damals sehr viel auf Reisen befand, wird im Allgemeinen zum Zeitpunkt seines Wien-Aufenthaltes von Februar bis April 1927 angenommen.[61] Ein vom Mai 1927 datierter Brief von Jacques Groag an Adolf Loos in Paris lässt jedoch den Schluss zu, dass der Auftrag höchstwahrscheinlich bereits schon früher erteilt worden war. Sehr höflich und förmlich schreibt hier Groag:

55 Felix Augenfeld in einem Brief Ende der 70er Jahre, zitiert nach: Neues Wohnen, Wiener Innenraumgestaltung (Kat. MAK), Wien 1980, S. 27

56 „Worked together with Loos on various projects", handschriftliche Aufzeichnung Jacqueline Groags, um 1970 (Ursula Prokop – Wien)

57 Jacques Groag, Erinnerungen, zitiert Anm. 11

58 freundliche Auskunft Judith Adler (Tochter Hans Mollers) – Zürich

59 Diese Erklärung der Beiziehung Groags wird von Rukschcio/Schachel vertreten, zit. Anm. 13, S. 329

60 undatierter Brief Jacques Groags an den Bruder Emo um 1927 (Dr. Willi Groag [†] – Maanit)

61 siehe Anm. 59

*„Sehr geehrter Herr Loos! Beiliegend übersende ich Ihnen die Pläne zur gefälligen Einsicht und eventueller Korrektur. Die Pläne, die derzeit nur als Offert und Einreichpläne dienen, müssen vor der Ausführung nochmals genau aufgetragen werden. Derzeit habe ich bei den diversen Lieferanten Offerte in Ausarbeitung, vorerst nur je bei einem, damit man 1.) möglichst bald die Bausumme ermittelt 2.) eine gemeinsame Basis für die Konkurrenzausschreibung bekommt. Mit dem Stadtbauamt habe ich noch nichts besprochen, doch gehe ich in den nächsten Tagen hin, um notwendige Informationen einzuholen. Die Bezeichnung der Geschosse habe ich mit Bezug auf die Bauordnung für den 18. Bezirk benannt. Ordnungsgemäß gestatte ich mir bei dieser Gelegenheit unsere Vereinbarung zu wiederholen, wonach ich als Honorar für meine Arbeit 1/2 von 70% Ihres Architektenhonorars bekomme. Das wären bei einer Bausumme von 100.000 Schilling ca. 35.000, welchen Betrag ich mir im Verhältnis zum Arbeitsfortschritt in Teilraten bei H. Moller behebe. Ich empfehle mich Ihnen mit herzlichen Grüßen und erbitte Ihre Weisungen und Nachrichten, wann Sie wiederkommen (werden* – d. Verf.*). Ihr sehr ergebener Ing. Groag."* [62]

Dieser Brief ist nicht nur in Hinblick darauf bemerkenswert, dass er die zu diesem Zeitpunkt schon relativ weit gediehenen Planungsarbeiten dokumentiert, sondern er reflektiert auch das Verhältnis Groag – Loos, das offensichtlich sehr hierarchisch geprägt war. Loos, der zu diesem Zeitpunkt schon eine Legende war, konnte sich bereits jede Menge Starallüren erlauben – wie insbesondere seine weitgehende Absenz –, während der junge Architekt, der mit allen praktischen Erfordernissen vor Ort befasst war, diese dem großen Meister äußerst devot darlegen musste. Des Weiteren zeigt das Schreiben, dass Groag sowohl für die Ausschreibung der Bauarbeiten, die Kalkulation und die diversen baupolizeilichen und organisatorischen Maßnahmen, die zu tätigen waren, allein verantwortlich war und daher in Absprache mit Loos bereits in dieser frühen Phase des Projektes ein Drittel des Architektenhonorars für sich in Anspruch nehmen konnte.

Kurze Zeit nachdem Jacques Groag diesen Brief an Adolf Loos abgeschickt hatte, vertraute er sich, durch die ständigen Probleme mit Wittgenstein und Loos sichtlich genervt, im Juni des Jahres seinem Bruder an: *„Ich lebe hier in ständiger Hast und Aufregung, ich habe viel zu tun und viele verschlampte Dinge in Ordnung zu bringen."*[63] Eine Woche später wird er seinem Bruder gegenüber noch deutlicher: *„Ich werde über den Sommer da (*in Wien – d. Verf.*) bleiben müssen, mir höchstens eine Woche frei machen können. (...) Ich bin fort in irgend einem Zustand der Unrast. Die Sache mit dem Looshaus (*die *Villa Moller* – d. Verf.*) beschäftigt mich auch sehr. Loos ist wohl der unverläßlichste Mensch, den man sich vorstellen kann und der Bauherr der auf die Autorität und Namen hin Loos wählte, in argen Zweifeln und Bedrängnis. Zur Zeit mache ich, was zu machen ist, wenn auch nicht mit viel Ambition. Ich bin am Besten zeitlich früh zu Hause zu sprechen, gehe meist noch vor 1/2 9 h weg. Um die Mittagszeit bin ich ab 12 h am Bau (*gemeint ist das *Wittgenstein-Haus* in der Kundmanngasse – d. Verf.*)."*[64] Nicht umsonst verzichtete Groag diesen Som-

62 Brief Jacques Groags vom 21. 5. 1927 an Adolf Loos in Paris (Graphische Sammlung Albertina, ALA 2447)

63 Brief Jacques Groags vom 14. 6. 1927 an seinen Bruder Emo in Olmütz (Dr. Willi Groag [†] – Maanit)

64 Brief Jacques Groags vom 22. 6. 1927 an den Bruder Emo (Dr. Willi Groag [†] – Maanit)

mer darauf, seine Familie im heimatlichen Olmütz zu besuchen, denn offensichtlich war er neben der Bauaufsicht des *Wittgenstein-Hauses* auch mit der Ausarbeitung der Einreichpläne für die *Villa Moller* befasst, die tatsächlich bis Ende August fertig gestellt waren.[65]

Schon bald pendelt Groag zwischen den beiden Baustellen in der Kundmanngasse und der Starkfriedgasse in Währing. Obwohl der Baukonsens für die *Villa Moller* offiziell erst Ende November 1927 erteilt worden war,[66] wurde mit den Bauarbeiten bereits im Frühherbst begonnen, wie aus einem weiteren Schreiben Groags an Loos hervorgeht, in dem er diesen neuerlich mahnt und drängt, die Pläne durchzusehen und genaue Angaben zu diversen bautechnischen Details zu geben: *„Sehr geehrter Herr Architekt! In der Beilage sende ich Ihnen die großen Mollerpläne und bitte Sie dieselben durchzublicken und zu ergänzen, wo es nötig ist. Es fehlen einzelne Fensterdimensionen etc. Zur Verhinderung von Störungen im Baufortschritt und daraus entstehenden Mehrkosten brauche ich noch: Schnitte durch Türen und Fenster, wegen der Parapethöhenausbildung (vor oder zurückspringend) Sturzhöhen und Ausbildung, Schnitte wo Balken unter der Deckenkante liegen (wegen der Träger und Rohrführung). Dringende Fensterdetails wegen der Ausschreibung und Berücksichtigung beim Mauern. Sonstige Ausgestaltungen. Wir haben noch immer keine Kommission gehabt, haben aber dennoch mit dem Erdaushub begonnen. Es wird nach Fundamentgleiche sehr schnell hinaufgehen und deshalb bitte ich Sie um dringendste Erledigung meiner Wünsche. (...) In Wien ist sonst nichts los. Hoffentlich sieht man Sie bald wieder und hoffentlich geht es Ihnen gut. Ich war doch noch in Stuttgart und bin begierig zu hören, wie es Ihnen gefallen hat. Bitte grüßen Sie alle Bekannte (Deutsch, Bauer, Lyda, Vetter, Guevrekian) und seien Sie herzlichst gegrüßt von Ihrem sehr ergebenen Ing. Groag“*[67]

Neben den Angaben über den Baufortgang der *Villa Moller* ist insbesondere auch der Hinweis auf Groags Besuch in Stuttgart bemerkenswert, der Aufschluss darüber gibt, dass er sich offensichtlich die dortige, im Sommer desselben Jahres eröffnete Mustersiedlung des *Deutschen Werkbundes* angesehen hatte. An dieser, unter der Gesamtplanung von Mies van der Rohe errichteten, so genannten *Weißenhofsiedlung* hatten sich damals die bedeutendsten Architekten der Zeit, wie unter anderen Le Corbusier und Walter Gropius, beteiligt. Die Ausstellung, die zu den Schlüsselereignissen der modernen Architektur der Zwischenkriegszeit zählte, war insbesondere bemüht, neue Wege auf dem Gebiet des Wohnbaus zu beschreiten. Von den österreichischen Architekten war einzig Josef Frank eingeladen worden, der in der Folge zwei Jahre später beginnt, sich mit der Planung einer ähnlichen Mustersiedlung in Wien zu befassen. Des Weiteren zeigen die Grüße Jacques Groags an die damals in Paris lebenden Architekten, wie Hans Vetter, Otto Bauer oder Gabriel Guevrekian, dass er offensichtlich diese Persönlichkeiten, die als Protagonisten der damaligen Avantgarde gelten, auch persönlich gekannt hat. Während alle erhaltenen Briefe von Groag an Loos mit dem Briefkopf des Büros von Jacques Groag versehen sind, weist dieser jedoch interessanterweise den Briefkopf *„Wittgenstein & Engelmann“* auf. Ein

65 Die Einreichpläne datieren von August 1927 (EZ 1081/MA 37)

66 Die offizielle Erteilung des Baukonsenses erfolgte am 30. 11. 1927 (MA 37)

67 Briefe Jacques Groags vom 15. 10. 1927 an Adolf Loos (Graphische Sammlung Albertina, ALA 2447)

Indiz dafür, dass er die Korrespondenz mit Loos zum Teil im Baubüro in der Kundmanngasse, wo das Briefpapier auflag, erledigt hatte. In Hinblick darauf, dass nach der üblichen Baupause im Winter die Arbeiten im Frühjahr weiter gehen sollen, fühlt sich Groag zu Beginn 1928 neuerlich bemüßigt, Loos zu drängen, die benötigten Detailzeichnungen zu schicken.[68] Es ist jedoch nicht bekannt, ob und wie weit Loos diesen Forderungen dann tatsächlich nachgekommen ist.

Alle diese erhaltenen Quellen dokumentieren den höchst nachlässigen Umgang von Adolf Loos mit diesem Projekt und seine offensichtlich höchst schwierige Persönlichkeitsstruktur, die ihn auch schon früher mit seinen Bauführern in Konflikt gebracht hatte, wie seinerzeit mit Ernst Epstein beim Bau des so genannten *Loos-Hauses am Michaelerplatz*.[69] Aufgrund dieser nicht sehr verantwortungsbewussten Haltung von Loos und des Freundschaftsverhältnisses von Jacques Groag zu dem Bauherrn Hans Moller, ist es nur allzu nahe liegend, dass Groag, um einen zügigen Baufortschritt zu gewährleisten, schließlich zusätzlich zu den mit Loos verabredeten Tätigkeiten auch offensichtlich selbst unmittelbar in die Planung eingegriffen hatte. Dies wird insbesondere auch durch den etwas heterogenen Charakter des Baus bestätigt.

Grundsätzlich gilt die *Villa Moller* als ein Höhepunkt des Spätwerks von Adolf Loos und die perfekte Umsetzung seiner Theorien. Der geschlossene kubische Bau, der von innen nach außen konzipiert war und damit dem von ihm entwickelten Raumplan folgte – ein Schema, mit dem Loos sich bereits seit der Jahrhundertwende befasst hatte –, setzt die zeitgemäßen Forderungen an ein modernes Wohnhaus ideal um. Die komplexe Verschränkung der unterschiedlich hohen Räume bot daher, trotz der relativ kleinen Dimensionen des Hauses, Platz für mehrere Gesellschaftszimmer, neben den üblichen Wohn- und Nutzräumen.

Auffallend ist allerdings der Gegensatz der beiden Fronten. Die straßenseitige, plastisch stark durchstrukturierte Fassade, geprägt von einem wuchtig vorkragenden Erker und einer symmetrischen Anordnung der Fenster, deren Rasterung zu einem fast ornamentierenden Bestandteil der glatten Front wird – ein typisches Beispiel von Adolf Loos' *„Ornamentieren mit ornamentlosen Flächen"* –,[70] weist einen nahezu abweisenden hermetischen Charakter auf. Die Affinität zu anderen Bauten von Loos, insbesondere der zwei Jahre später in Prag (Praha) errichteten *Villa Müller*, ist hier unzweifelhaft gegeben. Dahingegen zeichnet sich die Gartenfront (Abb. 4) durch eine große Luzidität und einen für Loos untypischen Vertikalismus aus. Mittels verbindender Elemente, wie eines Balkons, einer Terrasse und großer Fenstertüren, wird der Garten zum integrierenden Bestandteil der Architektur. Auf diese unübersehbare Diskrepanz der Fassaden, die sich insbesondere auch im völlig unterschiedlichen Verhältnis von Fensterfläche zu Mauerfläche manifestiert, wird in nahezu jeder Analyse des Baus hingewiesen.[71]

Dieser andersartige Charakter der Gartenfront wird bezeichnenderweise des Öfteren damit erklärt, dass dieser Bauabschnitt auf Groags Entwürfe zurückginge.[72] Diese These, die großteils noch in Unkenntnis der hier pu-

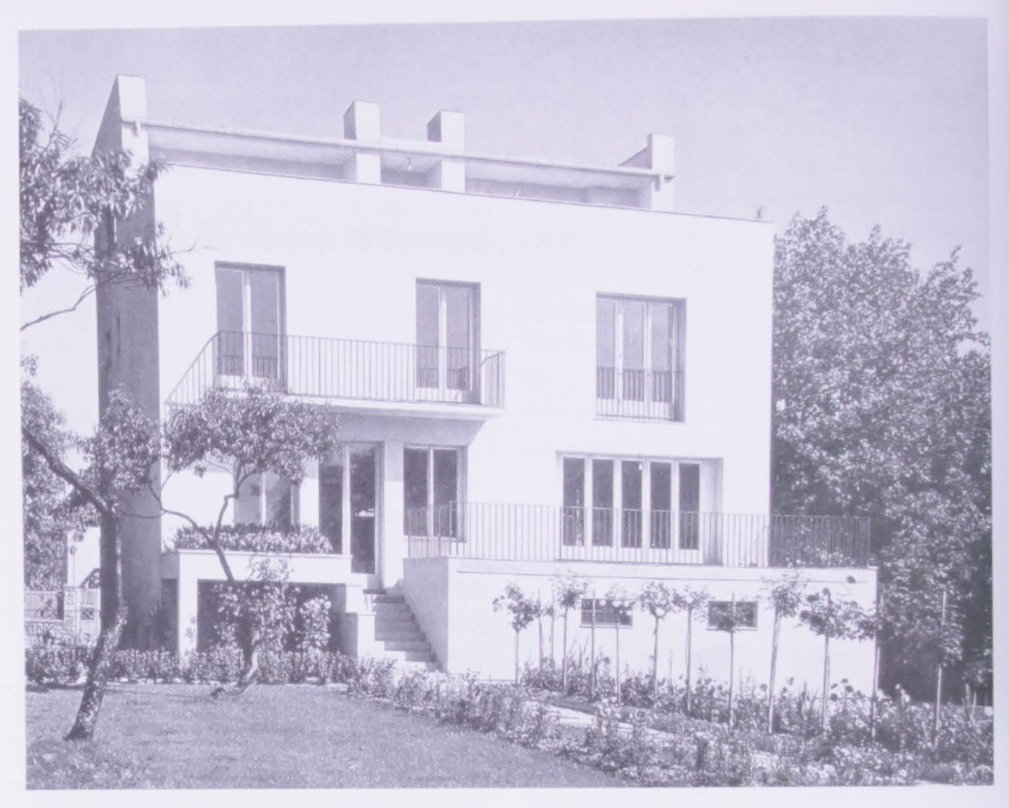
68 Brief Jacques Groags an Adolf Loos, vom 12. 1. 1928 (Graphische Sammlung Albertina, AKA 2447)

69 siehe zu dieser Problematik: Ernst Epstein (Kat.), Wien 2001, S. 33

70 Engelmann, zitiert nach Wijdeveld, S. 165

71 U. a. Rukschcio/Schachel, zit. Anm. 13

72 siehe dazu Šlapeta 1978, S. 149 und Wijdeveld, S. 166



4. Adolf Loos, Villa Moller, Wien, Gartenfront vermutlich von Jacques Groag, um 1927

blizierten Quellen angestellt worden war, scheint angesichts der oben erwähnten Umstände nur allzu gerechtfertigt. Erhärtet wird diese Annahme des Weiteren auch durch die große formale Affinität zu anderen Bauten Groags. Generell wird der virtuos gehandhabte Einbezug des umliegenden Gartens in die Architektur zu einem Markenzeichen der reifen Werke Groags. Im Besonderen lassen sich jedoch die Charakteristika der Gartenfront der *Villa Moller*, wie eine ausgeprägte Vertikalität, eine nahezu klassizierende Nüchternheit und eine differenzierte Abstufung zum Garten, auch bei dem praktisch zeitgleich in Olmütz errichteten Haus Groag und der einige Jahre später realisierten *Villa Hans Briess* (Abb. 5) finden. – Von beiden wird noch zu sprechen sein.[73]

Interessanterweise haben sich die progressivsten Kräfte der *Wiener Moderne* der Zwischenkriegszeit, die an sich sehr inhomogen war, an diesem Projekt beteiligt. Dies verdankt sich nicht zuletzt dem Bauherrn Hans Moller, um den sich viele Künstler und Intellektuelle geschart hatten. Neben den bereits erwähnten Größen, wie Adolf Loos, Arnold Schönberg und vielen anderen, verkehrten hier auch der Intellektuelle Ludwig Münz, der Publizist Maximilian Ermers und die beiden Innenarchitekten Friedl Dicker und Franz Sin-

73 ebenda



5. Villa Hans Briess, Olomouc, um 1933

ger. Die beiden betrieben damals gemeinsam das Atelier Singer-Dicker und der Not der Zeit gehorchend waren sie insbesondere darauf spezialisiert, multifunktionale Kleinmöbel zu entwickeln. Die beiden gehörten zu den wenigen Wiener Künstlern, die ihre Ausbildung in Deutschland am *Bauhaus* erhalten hatten. Von diesen Tagen her kannten sie auch die Frau des Bauherrn Anny Moller (geborene Wottitz), die gleichfalls eine „Bauhäuslerin" gewesen war. Es verwundert daher nicht, dass die Arbeitsgemeinschaft Singer-Dicker sowohl einen Teil des Mobiliars für die Villa der Mollers entwarf als auch in dem von Anna Lang (der späteren Frau des Architekten Ernst Plischke) gestalteten Garten ein kleines Gartenhaus errichtete.[74] Annähernd zum selben Zeitpunkt entwarf das Team Singer-Dicker auch für Hugo Moller, den Bruder von Hans Moller, und dessen Frau Alice eine Wohnzimmereinrichtung.

In diesem Umfeld dürften sich auch die Kontakte Jacques Groags zu der Arbeitsgemeinschaft Singer-Dicker ergeben haben, für deren Projekt des Tennisclubhaus Heller in Hietzing er im folgenden Jahr 1928 die Bauleitung übernahm.[75] Auch hier scheinen die im

74 E. Ottilinger/A. Sarnitz, Ernst Plischke (Kat.), München/Berlin 2003, S. 237

75 Franz Singer, Friedl Dicker (Hg. W. Holzbauer), Wien 1988, S. 10 und 74ff. und Elena Makarova, Friedl Dicker-Brandeis, Wien 1999, S. 85

*Bauhaus* ausgebildeten Innenarchitekten bei der Umsetzung ihres anspruchsvollen Entwurfes auf die bautechnische Kompetenz von Jacques Groag angewiesen gewesen zu sein. Das heute nicht mehr erhaltene Gebäude zeichnete sich durch die komplexe Verschränkung eines zylindrischen Baukörpers mit einem quer gestellten Längstrakt aus und übernahm weitgehend Kriterien des *Bauhauses*, aber auch Motive, die sich offensichtlich an Le Corbusier anlehnten, wie den Einsatz von Pilotis. Dieses ambitionierte Projekt war allerdings das letzte, bei dem Groag für andere Architekten die Bauführung übernahm. Gegen Ende der Zwanzigerjahre waren bereits so etabliert, dass er in Hinkunft solche Aufträge nicht mehr annehmen musste. Das Schicksal von Friedl Dikker sollte jedoch in tragischer Weise mit der Familie Groag verbunden bleiben. Als sie in der NS-Zeit als Jüdin in das Ghetto Theresienstadt deportiert wurde, kam sie mit Dr. Willi Groag (dem Sohn von Emo Groag und Neffen von Jacques) in Kontakt, der dort als Leiter eines Kinderheimes tätig war, in dem sie Zeichenunterricht erteilte. Friedl Dicker wurde noch kurz vor Kriegsende in ein Vernichtungslager deportiert und ermordet. Willi Groag, der überlebte, gelang es jedoch, die Kinderzeichnungen, die bis heute ein erschütterndes Dokument des Lebens in Theresienstadt darstellen, zu retten und in das jüdische Dokumentationszentrum nach Prag zu bringen, wo sie bis heute aufbewahrt werden.[76]

### *Das erste eigenständige Projekt: die Villa Groag in Olmütz 1927 –1928*

Das erste bedeutende Bauvorhaben, das Jacques Groag endlich selbstständig projektieren konnte, war der Bau eines Einfamilienhauses für seinen älteren Bruder Emo (Emanuel), der für seine Familie, die damals bereits drei Kinder umfasste, einen erhöhten Wohnbedarf hatte. Wahrscheinlich hatte Emo Groag an seinen Bruder Jacques im Verlauf des Jahres 1927 den Auftrag zur Planung erteilt, nachdem er 1926 ein Bauareal im noch unverbauten Süden der Stadt Olmütz erworben hatte.[77] Es handelte sich hier um ein neu erschlossenes Stadtviertel, das für Einfamilienhäuser mit umliegenden Gärten konzipiert war und sich an den Bedürfnissen der gehobenen Mittelschicht orientierte. Da der Erwerb des Grundstückes nach dem Tod der Mutter Regine Groag (1926) erfolgte, ist der Neubau jedoch möglicherweise auch im Kontext der Erbschaft der beiden Brüder zu sehen. Wieweit daher auch Jacques Groag selbst als potentieller Erbe an dem neu zu errichtenden Haus beteiligt war und die Auftragsvergabe an ihn möglicherweise im Rahmen einer familiären Erbschaftsregelung erfolgte, ist heute nicht mehr zu rekonstruieren. Für diese Annahme, dass Jacques Groag selbst – in welcher Rechtsform auch immer – Mitbesitzer war und die Konzeption des Hauses auch in Hinsicht darauf erfolgte, dass es zusätzlich als Bleibe für die Zeit seiner Olmützer Aufenthalte gedacht war, sprechen auch die relativ großen Dimensionen des Hauses.

76 ebenda – Dr. Willi Groag (1914–2001) war selbst ein hervorragender Zeichner, dessen Werk zum Teil auch publiziert wurde.

77 siehe dazu Pavel Zatloukal, Dve málo známe stavby Jacquese Groaga v Olomouci, in: Vlastivědný věstník Moravský 1986, H. 2, S. 192ff.



6. Jacques Groag, Haus Groag, Olmütz/Olomouc, CZ, 1927

Die eigentliche Planungstätigkeit dürfte in der zweiten Hälfte 1927 begonnen worden sein, da im April 1928 der Baukonsens erteilt wurde.[78] Das heißt, die Planungsarbeiten für das Haus Groag in Olmütz fielen zeitlich sowohl mit dem Bau des *Wittgenstein-Hauses* als auch der *Villa Moller* in Wien zusammen. Obwohl der Zeitpunkt daher für Jacques Groag denkbar ungünstig war, konnte der Architekt hier jedoch aufgrund der familiären Konstellation, die ihm anscheinend jede Menge Mitspracherecht einräumte, erstmals seine Ideen und Vorstellungen nahezu uneingeschränkt verwirklichen. Jacques Groag, der bei diesem ersten eigenständigen Projekt noch sehr stark unter dem unmittelbaren Einfluss von Loos stand, setzte die Forderungen seines Lehrers hier in einer kompromisslosen Radikalität um. Der konkrete Einfluss macht sich insbesondere in der Affinität des Hauses Groag zu einem nicht realisierten Entwurf einer Villa für den Schauspieler Alexander Moissi am Lido bemerkbar.[79] Dieser Umstand könnte eventuell auch als Indiz zu werten sein, dass Groag zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Loos-Entwurfes (der um 1922/23 angesetzt wird), sei es als Schüler, sei es als Mitarbeiter, mit Loos in näherem Kontakt gewesen war. Allerdings war dieser Villenentwurf in Fachkreisen bekannt, da er im „Salon d'Automne" 1923 in Paris präsentiert worden war. Sowohl die Gliederung des betont kubischen Baukörpers der *Groag Villa* mittels einer komplexen Verschachtelung der unterschiedlich hohen Bauteile (Abb. 6) als

78 Einreichplan, Archiv d. Museums Olmütz (Olomouc) A 100/10

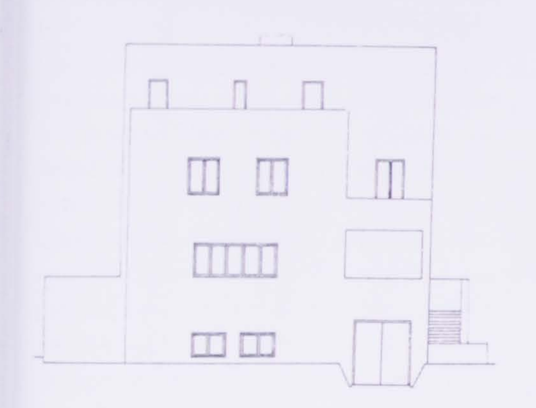
79 siehe Anm. 77

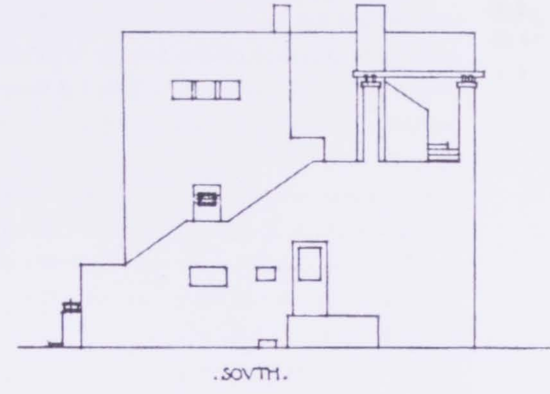
auch die Organisation der Räume, die rund um eine offene Treppenhalle angeordnet werden, lehnen sich stark an diesen drei Jahre zuvor entstandenen Loosentwurf an. Ein weiteres Motiv, das eine gewisse Übereinstimmung zeigt, ist auch die beim Haus Groag ursprünglich geplante, jedoch nicht ausgeführte Außentreppe (Abb. 7 und Abb. 8).[80]

Der für ein Einfamilienhaus relativ große Bau, dessen Dimensionen über das Übliche hinausgingen, war über vier Ebenen, die komplex ineinander verschränkt waren, konzipiert. Neben einem Souterrain für die Wirtschaftsräume, das auch eine Chauffeurwohnung und eine Garage mit einschloss, umfasste der Bau drei weitere, stufenartig in die Höhe gestaffelte Wohngeschoße. Vom leicht erhöhten Parterre, in dem sich das Wohnzimmer mit anschließendem Wintergarten und Speisezimmer befand, führte eine Treppe in das Obergeschoß mit Bibliothek, Schlafräumen und Badezimmer. Von hier hatte man auch Zugang zu einer Terrasse, die sich durch das Flachdach des unteren, vorgeschobenen Geschoßes konstituierte. In der obersten Etage befanden sich ein Gästezimmer und die Waschküche. Die konsequente Umsetzung eines rigide funktionalistischen Konzepts seitens des Architekten zur Erzielung der größten Raumökonomie, unter Einsatz der neuesten bautechnischen Methoden, wie auch die Anwendung der puristischen Formensprache der damaligen Moderne, stellten allerdings für nahezu alle Beteiligten eine große Herausforderung dar. Jacques Groag, der zu diesem Zeitpunkt in Wien praktisch unabkömmlich war, musste die Bauleitung seines eigenen Projektes zwangsläufig einem örtlichen Baumeister überlassen. Dieser Umstand entbehrte in mehrfacher Weise nicht einer gewissen Pikanterie. Zum einen handelt es sich bei dem lokalen Bauführer um Ernst Weiß, der in einem Konkurrenzverhältnis zu Groag stand und den er, wie bereits angeführt, gar nicht schätzte. Zum anderen geriet Groag durch seine Absenz seinerseits in die Position desjenigen, der gemahnt und gedrängt werden musste, denn offensichtlich hatten die beiden Wiener Projekte Priorität vor dem Bauvorhaben der eigenen Familie, der gegenüber man sich anscheinend einige Nachlässigkeiten erlauben durfte.

Nachdem im Frühjahr 1927 mit den Bauarbeiten begonnen worden war, führten insbesondere die von Groag intendierten neuen Bautechniken, die die lokale Baufirma offensichtlich überforderten, und auch seine Unabkömmlichkeit in Wien, die ihn hinderte, vor Ort nach dem Rechten zu sehen, daher zu Schwierigkeiten im Baufortgang. Diese Gegebenheiten, die in einer Kleinstadt noch viel schwerer wogen, da man sozusagen vor den Augen aller Mitbürger baute und man sich zusätzlich mit anderen gleichzeitigen Bauvorhaben in einem prestigeträchtigen Konkurrenzverhältnis befand, veranlassten Groags Schwägerin Trude, einen bitterbösen Brief nach Wien zu schicken: *„Lieber Jakl! Ich habe heute einen schlechten Tag, am Bau wird nicht gearbeitet, infolge Regens. Montag war Ing. Lechner mit (Ernst –* d. Verf.*) Weiß am Bau, letzterer sagte, daß er infolge Planmangels nicht weiter kommen konnte. Bitte sei so gut und mach die Pläne so bald wie möglich fertig, alle Fehler des Baus werden auf die Planlosigkeit zurückgeführt werden. (...) durch Ing. Lechner scheinen nur neue Pallawatsche zu entstehen. Ich nehme an, daß die Koten des Planes den Du Sonntag dem Weiß gegeben hast, die richtigen sind. Bitte instruiere ihn jedenfalls darüber, daß seine Hauptinspektion*

80 ebenda






7. Jacques Groag, Haus Groag, Fassadenriss, Olmütz/Olomouc, CZ, 1927

8. Adolf Loos, Projekt Villa Alexander Moissi, 1923

*darin besteht Material und Arbeitsweise zu prüfen, wogegen ihn die Konstruktion nichts angeht. Ich bin sehr desperat der Ernst (Weiß –* d. Verf.*) braucht sicher die Gesamtpläne um sich die Sache durchdenken zu können. Jakl, ich flehe Dich an, schicke auch dem Lechner die richtigen Pläne, damit die Sache kurrant geht. Ich habe das Gefühl, daß der Ernst in einer Art von Übermut den Bau unternommen hat, da die Instruktion von Untergebenen, die eine andere Bauweise gewöhnt sind, endlose Mühen gibt und zweifelhaften Erfolg hat. Im Gegensatz zum Čermakbau (*benachbarter Bau des Olmützer Bürgermeisters Čermak – d. Verf.*), der appetitlich aussieht und dem man in der Bauweise ein gewisses System einer Einteilung ansieht, kommt mir die Baugrube bei uns, wo ein Teil geschalt, ein Teil stehen gelassen aussieht, wie eine Anarchie vor. Ein kleines Mauerl ist so krumm, daß mir schlecht geworden ist. Am liebsten ginge ich nicht hin. Mit der Isolierung ist etwas nicht in Ordnung, man kann sie nicht in die Schalung geben, weil sie anklebt und beim Ausschalen zerreißt. Du kannst Dir nicht denken, wie hilflos und verkauft ich mir vorkomme. Sei nicht bös, wenn ich dies alles sage, aber Du bist der verantwortliche Redakteur, der Kraft seiner Kenntnis die Weisungen am Besten geben wird. Trude"*[81]

Zu diesen in dem Brief angeführten Problemen kam noch der kompromisslose Kampf des Architekten um jedes formale Detail, der es seiner Familie noch zusätzlich erschwerte. So führte unter anderem die Entscheidung, ob man einen planen Dachabschluss oder eine vorkragende Dachrinne anbringen sollte, zu endlosen Diskussionen. Die ursprünglichen Pläne wurden im Laufe des Baufortganges aber schließlich doch dahingehend abgeändert, dass die anfangs intendierte radikale Hermetik einer „schweigenden Architektur" etwas zurückgenommen wurde.[82] Denn offensichtlich in Hinblick auf das regionale raue

81 Brief Trude Groags an Jacques Groag, 14. 12. 1927 (Dr. Willi Groag [†] – Maanit)

82 siehe Anm. 78

Klima wurde, neben dem bereits erwähnten Verzicht auf die Außentreppe, auch eine ursprünglich geplante offene Loggia in einen Wintergarten mit direktem Zugang ins Freie umfunktioniert. Im Oberstock entsprach eine Veranda diesem Raum. Diese Planänderungen führten durch den Einsatz von großen Glasfronten letztlich zu einer Auflockerung der Außenmauern (Abb. 9) und einem Aufbrechen des kompakten Kubus des Baukörpers. Diese Modifikationen bewirkten nicht nur optisch eine gesteigerte Luzidität, sondern wahrten auch die gute Einbindung des Baus, der im rückwärtigen Teil der Parzelle situiert war, in den umliegenden Garten. Wieweit diese Organisation, die mittels verschiedener architektonischer Motive eine sukzessive Überleitung zwischen Baukörper und Garten intendierte, von der nach ähnlichen Kriterien gestalteten Gartenfront der *Villa Moller* beeinflusst war (beziehungsweise umgekehrt), sei dahingestellt.

Trotz all dieser oben angeführten Schwierigkeiten geriet die fertig gestellte Villa schließlich aber doch zu einer eindrucksvollen Dokumentation der sehr persönlichen Umsetzung Groags einer auf den Theorien von Loos basierenden Architektur und wurde zum Ausgangspunkt seines weiteren Œuvres. Wenn die formale Durchgestaltung des Baus vielleicht noch eine etwas allzu große Anlehnung an den Lehrer verrät, so macht sich andererseits aber auch bereits seine eigene Handschrift bemerkbar. Darüber hinaus manifestierte sich Groags technische Kompetenz in dem Einsatz der damals relativ neuen Technologie, wie dem Betonschalverfahren, das die örtlichen Bauleute offensichtlich ein wenig überfordert hatte. Auch galten kleinere technische Details, wie versenkbare Fenster im Wintergarten oder der Einsatz von Verbundfenstern, deren Scheiben einzeln zu öffnen waren, damals als Neuheiten.[83]

Indem er zum Großteil auch die Inneneinrichtung entwarf, konnte Groag hier erstmals ein umfassendes Gesamtkonzept seiner Wohnraumgestaltung umsetzen. Die Organisation der Räumlichkeiten, die rund um die in den Wohnbereich integrierte Treppe angelegt waren, erfolgte im Sinne von fließenden Übergängen. Die entsprechend dem Zeitgeist geforderte Multifunktionalität der Räume, deren Einteilung möglichst flexibel sein sollte, erzielte der Architekt vor allem durch den Einsatz von Vorhängen, mit denen jeweils ein Zimmer abgetrennt beziehungsweise erweitert werden konnte. Die Ausstattung erfolgte mittels Raum sparender unprätentiöser Einbaumöbel, die noch weitgehend der Linie von Loos folgten. Die Leichtigkeit des beweglichen Mobiliars, das unpragmatisch mit bereits vorhandenen Einrichtungsgegenständen kombiniert wurde, zeigte dahingegen bereits Groags persönliche Note, darunter kleine schlanke Tischchen in den unterschiedlichsten Macharten, die eine größtmögliche Vielfalt an Einsatzmöglichkeiten gewährten. Besondere Sorgfalt legte der Architekt auch auf die Durchgestaltung der Beleuchtungskörper, die in erster Linie in Hinblick auf ihre Funktion als Lichtquelle konzipiert waren und weniger als dekoratives Element. Dem entsprachen schlichte mehrarmige Deckenlampen und Wandappliken, bei denen die Führung des Drahtes nicht kaschiert, sondern „ehrlich" nach außen sichtbar geführt wurde.

Emo Groag, seine Frau Trudl und seine Kinder wurden nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten als Juden in das KZ Theresienstadt deportiert. Durch glückliche Umstände

83 freundliche Auskunft Jan Groag (†) – New York



9. Jacques Groag, Haus Groag, Gartenseite, Olmütz/Olomouc, CZ

gehörten sie zu den wenigen Überlebenden. Nach dem Krieg wanderte die Familie in das damalige Palästina aus, wo die Nachkommen bis heute leben. Einige kleinere Einrichtungsgegenstände, wie Lampen und kleine Beistelltischchen, haben die Zeitläufte überstanden und befinden sich noch immer im Familienbesitz. Das Haus selbst wurde nach der „Arisierung" bis zur Unkenntlichkeit umgebaut. Noch während des Krieges wurde es für eine Mietvilla adaptiert und der Baukörper begradigt. Später ging es in den Besitz der Olmützer Verkehrsbetriebe über, die weitere Veränderungen vornahmen, so dass heute kaum mehr das ursprüngliche architektonische Konzept nachvollziehbar ist.[84]

84 siehe dazu P. Zatloukal, zit. Anm. 77

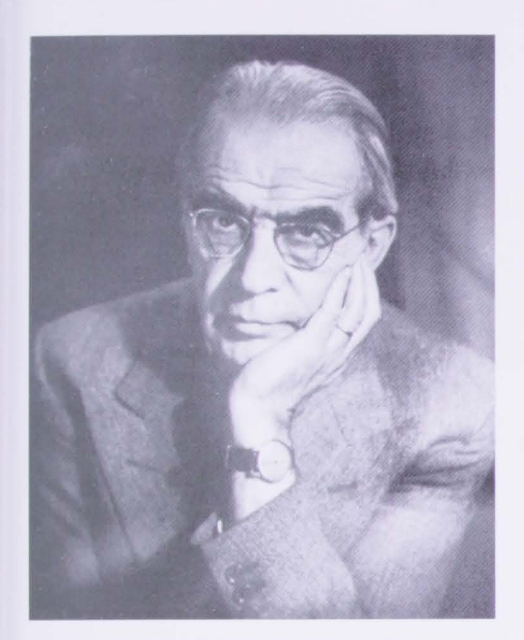
Obwohl die *Villa Groag* seinerzeit nicht publiziert wurde, scheint sie jedoch sozusagen als örtliche Visitenkarte der Fähigkeiten Jacques Groags gedient zu haben, denn ab nun – zweifellos auch durch die tatkräftige Mithilfe seines Bruders Emo – erhielt Jacques Groag seitens der Olmützer gehobenen Gesellschaft laufend Aufträge für Einfamilienhäuser und nicht, wie bis dahin, nur für Inneneinrichtungen. Dieses zweite Standbein in seiner Heimatstadt, in Verbindung mit seinen guten Kontakten zu Künstler- und Intellektuellenkreisen in Wien, verschaffte ihm eine relativ gute Auftragslage, ungeachtet der wirtschaftlich schlechten Situation dieser Jahre. In Wien lag allerdings der Schwerpunkt seines Aufgabenbereiches noch für einige Zeit bei relativ wenig spektakulären Umbauten und Wohnungseinrichtungen, hier sollte ihm der Durchbruch erst einige Jahre später gelingen.

Ungeachtet dessen stand aber Wien für ihn im Zentrum seiner Lebensgestaltung, denn nur die Großstadt konnte ihm das nötige künstlerische und intellektuelle Ambiente bieten, das er für seine kreative Tätigkeit benötigte. Obwohl die Stadt zwar jetzt nicht mehr die Metropole eines Reiches, sondern nur mehr der „Wasserkopf" eines Kleinstaates war, war jedoch trotz der allgemeinen Verarmung und des Verlustes nahezu jeglicher politischer Bedeutung die personelle Kontinuität aus der Vorkriegszeit noch weitgehend gewahrt. Immerhin lebten und arbeiteten in diesen Jahren in Wien unter anderen noch Persönlichkeiten wie Karl Kraus, Sigmund Freud oder Arnold Schönberg. Jacques Groag konnte daher seine bereits vor dem Weltkrieg angeknüpften Kontakte weiter pflegen und war im Wiener Kunstleben fest verwurzelt. Indizien dafür sind unter anderem seine Freundschaft zu Persönlichkeiten wie der prominenten Fotografin Trude Fleischmann. Die Künstlerin, die stets von Gesichtern fasziniert gewesen war, machte in diesen Jahren ein Doppelporträt von Jacques Groag und seiner damaligen Freundin, das in seiner bedrückenden Düsternis das spätere Schicksal Groags vorwegzunehmen scheint. Trude Fleischmann selbst bezeichnete es noch viele Jahre später als eines ihrer besten Fotos.[85] Sie fertigte in den Wiener Jahren immer wieder Porträtfotos von Jacques Groag an und blieb auch über die Emigration hinaus mit ihm in Kontakt. Bereits gegen Ende seines Lebens entstand eine ihrer eindrucksvollsten Gesichtsstudien, die Groag als vom Alter gezeichneten, nachdenklichen Mann wiedergibt (Abb. 10).

Ein weiterer enger Freund von Jacques Groag war der Maler und Bildhauer Georg Ehrlich, der sich nach längeren Lehrjahren in München und Berlin in den Zwanzigerjahren wieder in seiner Heimatstadt Wien niedergelassen hatte. Als Georg Ehrlich 1930 Bettina Bauer, die Nichte von Adele Bloch-Bauer, heiratete, war Jacques Groag neben dem Kunsthistoriker Hans Tietze sein Trauzeuge.[86] Häufig verbrachten Ehrlich und Groag den Sommerurlaub in Zinkenbach, wo man neben gemeinsamen Bergwanderungen im Rahmen der kleinen Künstlerkolonie, die sich dort etabliert hatte und der unter anderen die Maler Sergius Pauser und Josef Dobrowsky angehörten, einen regen künstlerischen Austausch pflegte. Generell wurde Groags Neigung zur Malerei, die ihm stets sehr am Herzen gelegen war, durch dieses Umfeld offensichtlich stimuliert. Im Rahmen der „Großen Kunstausstel-

85 Conoisseur, März 1986, S. 109ff.

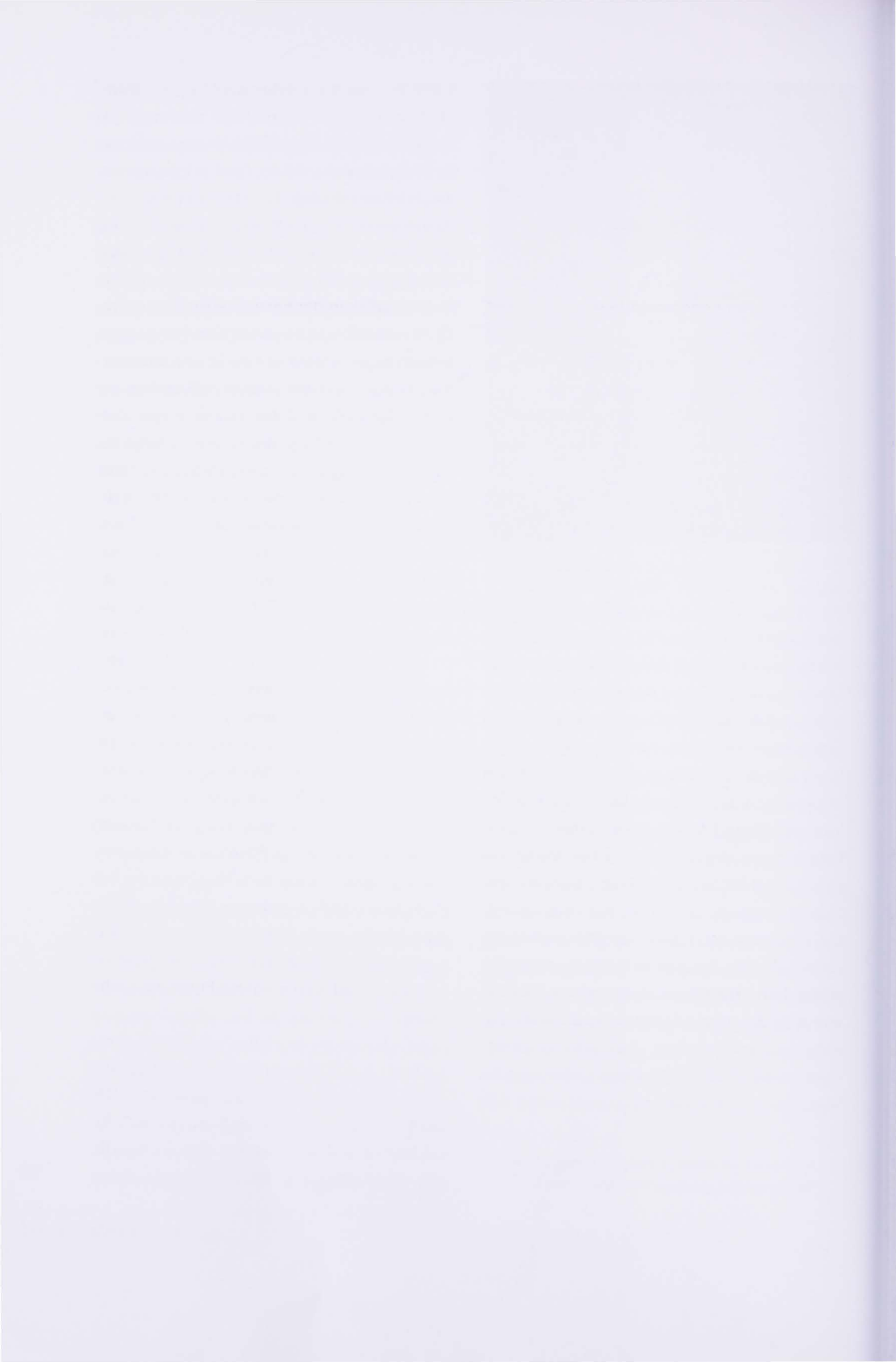
86 freundliche Auskunft Mag. Bernd Kreuter



10. Jacques Groag, fotografiert von Trude Fleischmann, um 1955

lung“, die im Frühjahr 1927 im Wiener Künstlerhaus stattfand und deren Intention es war, „*Kunst aus allen Gauen des einstigen österreichischen Staatsgebietes wieder in brüderliche Eintracht zu vereinen*“, konnte er sein malerisches Œuvre erstmals in größerem Rahmen präsentieren. Groag nahm bei dieser Ausstellung als Mitglied des *Metznerbundes* teil, eine Gruppierung deutsch-böhmischer Maler, die sich nach dem Bildhauer Franz Metzner benannte. Insbesondere durch das 1906 in Leipzig errichtete monumentale Völkerschlachtdenkmal hatte der aus Böhmen stammende, relativ früh verstorbene Metzner eine Art Kultstatus im deutschen Sprachraum erhalten. Die eher deutschnationale Ausrichtung dieser deutsch-böhmischen Künstlervereinigung erklärt auch, dass spätere prononcierte NS-Künstler, wie Ivo Saliger, als Mitglied dieser Vereinigung hier ausstellten. Während die Ausstellung im Allgemeinen keine besonders positive Resonanz erfuhr, fanden dahingegen die Arbeiten Groags, darunter das 1923 entstandene Selbstporträt, das in einer sehr expressionistischen, etwas von Schiele beeinflussten Faktur geprägt war, eine sehr freundliche Aufnahme (siehe Farbabb. 2).[87] Ein Jahr später, 1928, nahm Groag neuerlich an einer Ausstellung in Brünn (Brno) teil, es ist anzunehmen, dass er zum Großteil dieselben Arbeiten gezeigt hat. Aufgrund der relativ guten Auftragslage in den folgenden Jahren scheint der Architekt Groag jedoch seine malerische Tätigkeit für diese Periode dann wieder weitgehend zurückgestellt zu haben.

87 H. Ankwicz-Kleehoven, Die Große Kunstausstellung 1927, in: Wiener Zeitung 17. 4. 1927



### *Einige kleinere Projekte in Wien und Mähren – die ersten Erfolge als Innenarchitekt*

Sein steigendes Renommee in seiner Heimatstadt Olmütz verhalf Jacques Groag dann 1928/29 zu einem größeren Auftrag für den Bau einer repräsentativen Villa für die Familie Bermann. Bezeichnenderweise befand sich der Baugrund gleichfalls im neu zu erschließenden Süden der Stadt in der Mozartgasse (Mozartova), nur einige Häuserblocks entfernt von dem *Groag-Haus*. Allerdings, so erfreulich das relativ aufwendige Projekt in finanzieller Hinsicht war, so wenig war es künstlerisch befriedigend, da Groag seine persönliche, sehr avantgardistische Handschrift maßgeblich zurücknehmen und erhebliche Konzessionen machen musste. Er selbst fügte sozusagen entschuldigend einem Foto der Villa die Bemerkung *„leichte Stilarchitektur auf Wunsch des Bauherrn"* bei.[88] In diesem Sinn verstoßen sowohl die symmetrische Anordnung der Fenster und Balkons als auch das sanft geneigte Dach gegen den Kanon der damaligen Moderne. Dagegen verraten nur die kubische Geschlossenheit des Baukörpers und eine gewisse puristische Grundhaltung die Handschrift Groags. Auch bei diesem Projekt war der Architekt weitgehend für die Innenausstattung verantwortlich, die nach Angabe von Augenzeugen äußerst aufwendig gewesen sein soll.[89] Die Villa wurde seinerzeit nicht publiziert und es haben sich von der Inneneinrichtung auch keinerlei Abbildungen erhalten. Auch dieses Gebäude wurde nach der Vertreibung der jüdischen Eigentümer, die in die USA emigrierten, bis zur Unkenntlichkeit umgebaut.

Des Weiteren richtete Groag in diesen Jahren – das heißt um 1929 – die Olmützer Stadtwohnung des Lebensmittelchemikers Dr. Ing. Walter Pollak in der Resslergasse (Resslerova) ein. Die Einrichtung bestach durch schlichte Eleganz und einen radikalen Funktionalismus. Die in Holzfurnier ausgeführten Möbel waren relativ klein dimensioniert und von äußerst schlanken Proportionen. Die Formgebung unterlag einem strikt orthogonalen System, wobei einzig asymmetrisch gesetzte Details die Gefahr einer zu großen Nüchternheit unterliefen. Bücherschrank, Hausbar, Schreibtisch, Nähtischchen und anderes Mobiliar erfüllten hier nicht die üblichen Repräsentationsansprüche, sondern ordneten sich unprätentiös ihrer eigentlichen Funktion unter. Generell ist diese Radikalität für das Frühwerk Groags prägend, wenn ihm die Auftraggeber freie Hand ließen. Spätere Inneneinrichtungen zeigen eine größere Modulationsfähigkeit in Hinblick auf bürgerlichen Wohnkomfort oder Repräsentation. Ein Teil dieser bemerkenswerten Einrichtung wurde von der Familie Pollak, nach ihrer Vertreibung in der NS-Zeit, in ihre neue Heimat nach Israel mitgenommen und steht bis heute in der Wohnung der Madame Pollak in Haifa. Es ist heute ein wichtiges Dokument der relativ frühen, noch etwas rigiden Phase des Architekten.

Offensichtlich überzeugte Groag seinen Auftraggeber mit dieser Inneneinrichtung dermaßen, dass Ing. Pollak ihm kurze Zeit später (wahrscheinlich um 1931/32) den Auftrag für ein Wochenendhaus erteilte. Das kleine Objekt, im idyllischen Belkovicer Tal einige Kilo-

88 handschriftlicher Vermerk Groags auf der Rückseite eines Originalfotos (V&A Museum, AAD 1994/2/4/1)
89 freundliche Auskunft Jan Groag (†) – New York



11. Jacques Groag, Wochenendhaus Pollak, Belkovicer Tal bei Olmütz/Olomouc, CZ, um 1931

meter außerhalb von Olmütz gelegen, sollte in dieser waldreichen Gegend auch als Jagdhaus dienen.[90] Der Typus des Wochenendhauses, das nicht darauf ausgerichtet war, über einen längeren Zeitraum bewohnt zu werden, sondern nur für jeweils ein, höchstens zwei Nächte und dementsprechend auch in seiner Infrastruktur höchst karg ausgestattet war, war damals eine relativ neue Bauaufgabe und löste den beschränkten ökonomischen Verhältnissen der Zeit entsprechend die Sommervilla zunehmend ab. Diese bescheidenen, recht billig gebauten Häuschen verfügten auch zumeist nur über einen Wohnraum, der mehrere Funktionen abdecken musste, aber dennoch den Ansprüchen an einen gewissen Wohnkomfort entsprechen sollte.

Auch für die in Wien lebenden Architekten stellte seit den Zwanzigerjahren insbesondere der nur einige Kilometer von der Großstadt entfernt liegende Badeort Kritzendorf ein reiches Betätigungsfeld auf diesem Gebiet dar. Aufgrund des in die Mode kommenden Badebooms und vor allem auch nach dem Ausbau des Strandbades wurden hier zahlreiche Wochenendhäuschen in den weitläufigen Donauauen errichtet und viele – durchaus namhafte – Architekten waren sich nicht zu gut, sich mit dieser, wenn auch recht bescheidenen Bauaufgabe ein wenig Geld zu verdienen.[91] Viele dieser Künstler gehörten dem Umfeld von Jacques Groag und seiner späteren Frau Hilde Blumberger an wie, unter anderen, die Architekten Fritz Groß und Felix Augenfeld. Letzterer errichtete für die *Wiener Werkstätten*-Designerin Maria Strauss-Likarz hier ein Wochenenddomizil. Zwangsläufig wurde gerade in Kritzendorf der Prototyp des – wegen der permanenten Hochwassergefahr – auf Stelzen stehenden einfachen Holzhauses entwickelt, das nur über einen Wohnraum mit diversen kleinen Annexen und einer Terrasse

90 freundliche Auskunft Madame Renée Pollak – Haifa
91 siehe dazu auch Lisa Fischer, Die Riviera an der Donau, 100 Jahre Strombad Kritzendorf, Wien 2003



verfügte. Groag selbst widmete in seinen Erinnerungen dem kleinen Badeort an der Donau – dem *„Village de Kritzen"*, wie er es ironisch nannte – einen längeren Abschnitt, in dem er voller Wehmut der feuchtfröhlichen Strandfeste gedachte, die man damals in jugendlicher Ausgelassenheit dort in den langen Sommernächten gefeiert hatte.

Aufgrund all dieser Umstände verwundert es nicht, dass Groag bei seinem Wochenendhaus Pollak auf den Typus des *Kritzendorfer Holzhauses* zurückgegriffen hat (Abb. 11). Diese etwas verwirrende Affinität findet demgemäß auch in der Literatur ihren Niederschlag, wo der Bau irrtümlich als „Wochenendhaus bei Wien" bezeichnet wird.[92] Das kleine Holzhaus war darüber hinaus aber auch, in seiner Organisationsstruktur mit Flachdach und den an Pilotis gemahnenden Stelzen, eine unmittelbare Auseinandersetzung des Architekten mit Le Corbusiers *Maison Domino*, ein Prototyp, der damals für die architektonische Avantgarde einen großen Vorbildcharakter hatte. Durch die Anwendung einer Stelzenkonstruktion konnte im konkreten Fall vor allem das Problem der Bodenfeuchte auch ohne Unterkellerung relativ einfach gelöst werden, ebenso erlaubte es diese Konstruktionsweise, ohne großen Aufwand eine auf zwei Seiten umlaufende Terrasse zu errichten. Demgemäß waren die Fenster und Türen so angelegt, dass bei schönem Wetter die Terrasse zu einem integrierenden Bestandteil des Einwohnraumes wurde. Sogar eine Garage war in Form eines kleinen seitlichen Anbaus angebracht (Abb. 12).

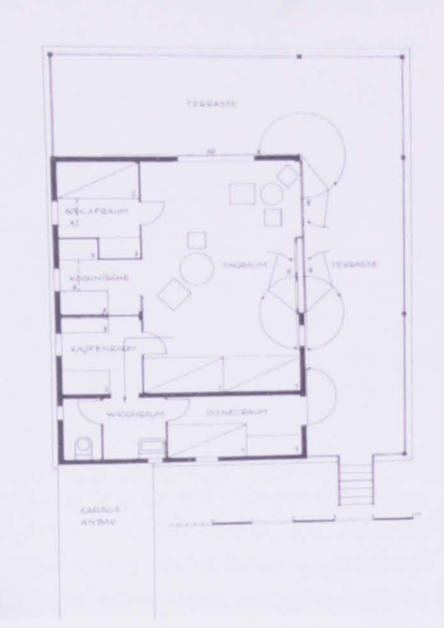
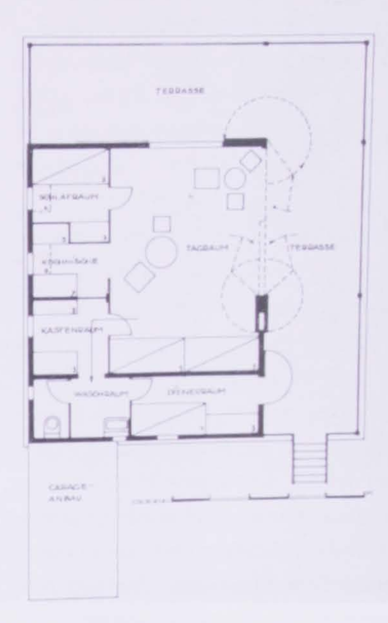
Generell verstand es Groag bei diesem Projekt meisterlich, trotz der offensichtlich bescheidenen Mittel, alle Anforderungen an Funktionalität und Komfort zu erfüllen und zusätzlich dem Bau auch noch eine gewisse Eleganz zu verleihen. Mittels geschickter Abtrennungen wie Vorhängen und Schiebetüren oder raumkonstituierenden Einbaumöbeln waren – trotz bescheidenster Dimensionen – außer zwei Schlafkojen mit Waschgelegenheit und Kochnische sogar noch eine Gästeschlafkoje und ein Dienerzimmer angeschlossen. Ein typischer Groag-Einfall war die große Glastür zur Terrasse, die in der Nacht, wenn die Holzläden geschlossen waren, in den Raum geschwenkt werden konnte und als eine Art Paravant zur Abtrennung der Sofabetten diente. Die generell äußerst schlichte Einrichtung mit einfachen, funktionellen Möbeln, die Kriterien der *Wiener Moderne* und des *Bauhauses* vereinten – als Sitzgelegenheiten wurden sowohl Korbsessel als auch Freischwinger verwendet –, entsprach der Transparenz und Leichtigkeit des Baus. Dieses Projekt Groags erfuhr erstmals einen breiteren publizistischen Niederschlag in österreichischen und deutschen Fachzeitschriften und brachte Groag höchstes Lob in der Fachwelt ein.[93]

1933 präsentierte außerdem die renommierte Wiener Galerie Würthle dieses Projekt Groags, neben Arbeiten von Fritz Groß und Franz Singer, in einer von Grete Linschütz organisierten Ausstellung „Das Sonnenhaus", die sich mit dem – wie bereits angeführt – äußerst aktuellen Thema des kleinen Wochenendhauses befasste, wobei die meisten der hier vorgestellten Arbeiten bezeichnenderweise wiederum aus dem *Kritzendorfer Ambiente* stammten.[94] Das Interesse, das dieses hölzerne Landhaus von Jacques Groag offensichtlich in der Fachwelt ausgelöst hatte, wird auch da-

92 V. Šlapeta, Paul Engelmann a Jacques Groag, in: Památky a příroda 1978, S. 89

93 profil 1933, S. 33 f.; Moderne Bauformen 1934, S. 318f.

94 Kunstwanderer 1933, S. 28

12. Jacques Groag, Wochenendhaus Pollak, Belkovicer Tal, CZ, Grundriss

durch deutlich, dass Ernst Plischkes *Haus Gamerith* am Attersee, das rund zwei Jahre später errichtet wurde und bis heute zu einer der Ikonen der österreichischen Architektur der Zwischenkriegszeit zählt, möglicherweise von diesem Projekt beeinflusst war. Beiden Bauten gemeinsam ist das Thema einer gerüstartigen Struktur in Verbindung mit einer umlaufenden Terrasse, das von Plischke elaboriert weiterentwickelt wurde. Generell bestand zwischen diesen beiden Architekten eine gegenseitige Beeinflussung und auch ein gewisses Konkurrenzverhältnis.[95] Im Gegensatz zu diesen relativ bescheidenen Aufträgen strebte jedoch Jacques Groag durchaus auch ehrgeizigere Projekte an. 1929 beteiligte er sich daher an einer Konkurrenz für den Ausbau einer Sportanlage mit angeschlossenem Ausstellungsgelände im schlesischen Troppau (Opava), wo ihm sein Entwurf abermals einen ehrenvollen dritten Preis, allerdings keine Auftragserteilung einbrachte.[96]

Von großer Bedeutung für Groags persönliche Karriere und Renommee als Architekt im Wiener Umfeld war nicht zuletzt ein Auftrag der prominenten Filmschauspielerin Liane Haid. Die Künstlerin stand damals am Zenit ihrer Karriere und feierte auch internationale Erfolge. Als blonde Schönheit hatte sie die kurz zuvor erfolgte Umstellung vom Stumm- zum Tonfilm bravourös gemeistert. Dies verdankte sie vor allem auch dem Umstand, dass sie den von Robert Stolz komponierten Schla-

95 freundliche Auskunft Dr. Eva Ottilinger – Hofmobiliendepot Wien

96 Bauwelt 1929 u. HDI – Mitteilungen des Hauptvereines deutscher Ingenieure in der Tschechischen Republik 1929/VII



13. Jacques Groag, Sommerhaus Liane Haid in Neuwaldegg/NÖ, Inneneinrichtung, um 1930

ger *„Adieu, mein kleiner Gardeoffizier"* kreiert und ungeheuer populär gemacht hatte. Groag war im Rahmen seiner Kontakte zu diversen Künstlerkreisen generell mit vielen Leuten aus der Theater- und Filmwelt bekannt, wobei seine Freundschaft zur Fotografin Trude Fleischmann eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben dürfte.

Die Schauspielerin beauftragte Jacques Groag um 1930 mit der Umgestaltung und Neueinrichtung eines alten Landsitzes in Neuwaldegg in der Nähe von Wien, den sie von ihren Eltern geerbt hatte. Durch diesen Auftrag erhielt der Architekt die Chance, sich in Wiener Prominentenkreisen einen Namen zu machen, die er auch gut nutzte. Wie umfassend die Umbauten waren, ist leider aufgrund der unzulänglichen Quellenlage nicht mehr eruierbar. Relativ gut dokumentiert ist dahingegen die Einrichtung, bei der es der Architekt verstand, mit relativ einfachen Mitteln, wie Vorhängen, dekorativen Wandbespannungen und Bodenmatten, den Räumen des alten Gebäudes jene Leichtigkeit und Eleganz zu verleihen, die seine Qualitätsmerkmale werden sollten (Abb. 13). Groag erzielte diesen Effekt nicht zuletzt auch durch den gekonnten, fein abgestimmten Einsatz von zarten Pastelltönen bei den Tapeten und Sitzüberzügen (leider gibt keine der heute erhaltenen Schwarz-Weiß-Abbildungen diese farbliche Qualität wieder). Bemerkenswert ist vor allem auch der Einsatz von dekorativen Wandbehängen, deren Musterung den ansonsten eher nüchternen Räumen einen besonderen Akzent verleiht. Dieses Motiv wird in der Folge nahezu zum Markenzeichen von Groags Inneneinrichtungen. Mit großer Wahrscheinlichkeit gehen die Entwürfe

dieser Wandbespannungen auf die Textildesignerin Hilde Blumberger zurück, die Groag um 1930 kennen gelernt hat und die nach langjähriger Bekanntschaft später auch seine Frau werden sollte.

Diese Ausgewogenheit von funktionalistischer Moderne und ansprechender Wohnlichkeit, die der Architekt – nach vielleicht allzu rigorosen Anfängen – jetzt beherrschte, wurde in einem zeitgenössischen Bericht folgendermaßen beschrieben: *„Groags Wohnräume zeigen eine Gesinnung, die sich von übertrieben ‚sachlichen' Motiven fernhält. Neben der puritanischen Heiterkeit, die hier waltet, ist Phantasie am Werk und eine Feinheit der Proportionen, welche ein geistiges und kein zwekkhaftes Ding ist. Dieser Architekt hat Wohnräume geschaffen, die sich in Licht förmlich auflösen, ein antikischer Wille Wände zu öffnen und zu entkörpern, tritt hier – wie auch in anderen Werken der neueren Architektur – zu Tage. Daß Groag von der Malerei zur Architektur kam (sic) wird hier an bildhaften Wirkungen sichtbar; daß er das Technische meistert ist unverkennbar. So sind hier für den kundigen Betrachter viele Zeichen einer freieren Entwikklung zu erkennen, und eine Abkehr von der Problematik naher Vergangenheit tritt offensichtlich zu Tag ... Fast allen Räumen ist eine Neigung zu zarten, die Begrenztheit der Räume auflösenden Stoffverkleidung eigen, eine Vorliebe für naturfarbene Bodenmatten, für lichte Farbtöne überhaupt. In der Einrichtung des Landhauses Liane Haid finden wir diesen Eindruck bestätigt."*[97] Bezeichnenderweise führt der Autor, in offensichtlicher Unkenntnis von Groags technischer Ausbildung, dessen Raffinement im Umgang mit Farben auf seine Herkunft von der Malerei zurück – ein Missverständnis, das dem Architekten auch späterhin immer wieder widerfährt.

Das einfache, aber ausgeklügelte Mobiliar des Landhauses zeichnete sich durch ein urbanes Flair aus. Wobei insbesondere die grazilen Toilettetische und Schreibtische, in einer Kombination aus Schleiflack und Kirschholz gefertigt, mit ihren aufklappbaren Elementen von höchster Funktionalität geprägt waren. Aufgrund all dieser Eigenschaften wurde diese Inneneinrichtung als Spitzenleistung der Wiener Wohnkultur der Zwischenkriegszeit betrachtet. Der Familienlegende nach machte die prominente – aber offensichtlich gerade geldknappe – Filmdiva dem gut aussehenden Architekten, der der Weiblichkeit nicht abhold war, den Vorschlag, ihn „in natura" zu entlohnen. Zu welcher Einigung man dann auch immer gekommen war, nachweislich ist Liane Haid Jacques Groag sehr entgegengekommen, indem sie erlaubte, dass das Interieur unter ihrem vollen Namen, der damals aufgrund ihrer großen Popularität doch eine ziemliche Werbewirksamkeit hatte, in zahlreichen Fachzeitschriften publiziert wurde, was eher unüblich war (zumeist wurden nur die Initialen der Auftraggeber angeführt) und damit tatsächlich zu Groags Bekanntheit in der Wiener Künstlerszene enorm beigetragen hat.[98]

Nicht zuletzt aufgrund dieser großen Publizität erhielt Groag in der Folge zahlreiche Aufträge für Inneneinrichtungen, insbesondere für nicht namentlich angeführte Persönlichkeiten aus der Theaterwelt, die alle durch ihre Eleganz und Zweckmäßigkeit bestachen. Ein weiterer Kundenkreis Groags war auch die gehobene Bourgeoisie, wie Ärzte, Advokaten

97 Fritz Lampl, Neue Wohnräume von J. Groag, in: Innendekoration 1933, S. 326ff.

98 ebenda, des Weiteren: Moderne Welt 1931, S. 41; Österr. Kunst 1934, S. 14; Wr. Möbel 1935, S. 46 u. S. 48



14. Jacques Groag, Einraumwohnung, um 1930

oder Industrielle, wobei er es geschickt verstand, sich an deren großbürgerlichen Geschmack anzupassen. Das Mobiliar zeichnete sich bei solchen Aufträgen durch eine gewisse Anlehnung an Stilmöbel aus und verlieh den Räumen den geforderten konventionell-repräsentativen Anstrich. Auch ersetzten gegebenenfalls teure Perserteppiche die von Groag ansonsten bevorzugten japanisierenden Bodenmatten, wodurch jedoch die für seine Interieurs charakteristische Helligkeit und Leichtigkeit manchmal etwas verloren ging. Seine wirklichen Qualitäten konnte er dahingegen weit eher bei Interieurs für den, der damaligen ökonomischen Situation entsprechenden, nicht so zahlungskräftigen Mittelstand (einschließlich Künstler und Intellektuelle) ausspielen. Für diesen Auftraggeberkreis war insbesondere seine Lösung des damals höchst aktuellen Themas der Einraumwohnung derart beispielhaft, dass sie umfassend publiziert wurde und sogar Eingang fand in *Neuferts Standardbuch der Bauentwurfslehre* (Abb. 14).[99] Groag verstand es hier geschickt, mittels niederer Regalschränke und einer zweiteiligen Couch den Raum optisch in einen Schlaf-, Wohn- und Arbeitsbereich zu unterteilen, so dass, trotz der Beengtheit, allen Anforderungen an damaligen bürgerlichen Wohnkomfort Genüge getan wurde. Fensterbänke, kleine bewegliche Tischchen und schlanke Stehlampen trugen zusätzlich dazu bei, dem Raum trotz

99 Innendekoration 1933, S. 331; Wasmuth's Monatshefte 1933, S. 501; Bauwelt 1933 und Neufert, Bauentwurfslehre, Berlin 1936, S. 111



15. Jacques Groag, Kasten mit integriertem Waschraum in einem Kinderzimmer, um 1930

des vielfältigen Mobiliars jegliche Schwere zu nehmen.

Generell führten aufgrund der ökonomischen Beschränktheit die zunehmend kleineren Räumlichkeiten, die in der Zwischenkriegszeit üblich wurden – verwiesen sei in diesem Kontext insbesondere auch auf die bescheidenen Dimensionen der Wohnungen in den Wohnhausanlagen des *Roten Wien* –, zu einer gesteigerten Nachfrage nach Raum sparenden Einbaumöbeln. Groag verstand vor allem diese Aufgabenstellung mit großer Originalität zu handhaben. Von vielen guten Ideen soll hier ein Beispiel angeführt werden. So gelang es ihm für eine Wohnung, die nur über ein Badezimmer verfügte, deren Eigentümer aber offensichtlich einen höheren hygienischen Standard vor Augen hatten, eine geschickte Lösung des Problems einer gesonderten Waschgelegenheit für die Kinder zu entwickeln. Der Architekt brachte im großen Wandschrank des Kinderzimmers einen winzigen verfliesten Raum unter, der mit einem kleinen Waschbecken ausgestattet war und sogar mit Warmwasser versorgt wurde (Abb. 15).[100]

100 Deutsche Kunst u. Dekoration 1932, S. 315

### *Die Bekanntschaft mit Hilde Blumberger*

In diesen Jahren seines Aufstieges lernte um 1930 Jacques Groag, nachdem eine langjährige Liaison auseinander gegangen war, die junge Kunstgewerblerin Hilde Blumberger kennen (erst in der englischen Emigration nennt sie sich Jacqueline Groag) – sie wird für den Rest seines Lebens seine treue Begleiterin, die auch künstlerisch eng mit ihm zusammenarbeitete und ihm in seiner psychischen Labilität den nötigen Halt gab. Die 1903 in Prag geborene Hilde/Jacqueline, eine geborene Pick, stammte gleichfalls aus einer jüdisch-assimilierten Familie, hatte sich jedoch völlig von der Religion ihrer Vorfahren gelöst und war konfessionslos, im Gegensatz zu Jacques Groag, der zwar nicht besonders religiös war, sich aber dennoch nie vom Judentum abgewendet hatte. Sie war zu dem Zeitpunkt ihrer Bekanntschaft, obwohl erst Ende zwanzig, bereits verwitwet und hatte gerade einen dreijährigen Lehrgang an der Kunstgewerbeschule in Wien absolviert.[101] Offensichtlich hatte der frühe Tod ihres Mannes sie dazu veranlasst, sich ausbilden zu lassen, um auf eigenen Füßen stehen zu können.

Bezeichnenderweise waren es häufig Frauen aus dem jüdischen Bürgertum, die in diesen Jahren die ersten waren, die versuchten, ein selbstständiges emanzipiertes Leben zu führen, wohingegen im Allgemeinen die Stellung der Frau noch weitgehend als die der Hausfrau und Mutter verstanden wurde, die finanziell von ihrem Mann abhängig war. Insbesondere der Bereich des Kunstgewerbes war damals eine der wenigen Möglichkeiten, die Frauen ein professionelles Betätigungsfeld bot. Auch war eine künstlerische Ausbildung, aufgrund des Umstandes, dass die Akademien noch weitgehend die Aufnahme von Frauen verweigerten, weitgehend auf die Kunstgewerbeschule beschränkt. So erklärt sich die Überzahl der Frauen, sowohl an der Kunstgewerbeschule als auch bei der *Wiener Werkstätte,* in der Zwischenkriegszeit.[102] Diese 1903 von Josef Hoffmann gegründete Institution, die letztlich noch ein Kind des Ästhetizismus der Jahrhundertwende war und die Produktion von Kunsthandwerk auf höchstem Niveau anstrebte, erlebte – nach dem wirtschaftlichen Zusammenbruch kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges – in der Zwischenkriegszeit eine zweite Blüte, die allerdings aufgrund der allgemeinen ökonomischen Probleme neuerlich vom Scheitern bedroht war.

Das Kunstgewerbe war bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert weiblich konnotiert und wurde demgemäß von einer extrem misogynen Gesellschaft als minderwertig angesehen. Insbesondere der Kreis um Adolf Loos und Karl Kraus bildete eine Speerspitze in dieser abwertenden Haltung dem Kunstgewerbe gegenüber. Diese Einstellung erfuhr noch lange Zeit eine große Kontinuität und vermischte sich auch häufig – angesichts der überwiegend jüdischen Kunstgewerblerinnen – mit einer antisemitischen Komponente. In diesem Sinne wurde die Wiener Kunstgewerbeschule und in der Folge die von Josef Hoffmann 1903 ins Leben gerufene *Wiener Werkstätte* auch in der NS-Zeit in einer Schmähschrift herabgewürdigt. Franz Kaym, ein ehemaliger Schüler Otto Wagners, wetterte um 1940 regimekonform in einem Überblick über das Kunstgeschehen zu Beginn des 20. Jahrhunderts:

101 Hilde Blumberger hatte die Kunstgewerbeschule von 1926–1929 besucht. – Schülerbogen, Archiv der Kunstgewerbeschule Wien

102 Siehe dazu Marianne Hörmann, Die Wiener Werkstätte oder Kunsthandwerk der Frauen, in: Das Jahrhundert der Frauen (Kat.), Wien 1999, S. 166ff.

*„Josef Hoffmanns Name ist leider mit zwei Institutionen verknüpft, denen gegenüber nur harte Worte am Platz sind, mit der Wiener Werkstätte und der Wiener Kunstgewerbeschule. Man vergleiche, was das damals völlig verjudete Schrifttum über die beiden in ganz großen Lettern enthält (...) und vergleiche damit die Dürftigkeit der noch wenigen erhaltenen Arbeiten. Das Geschreibsel um die Entarteten ausgenommen, wird kaum in der Kunstliteratur ein derartiger Widerspruch zwischen Werk und Deutung feststellbar sein. Die allermeisten Erzeugnisse der Wiener Werkstätte erscheinen heute allgemein als das, als das sie Loos schon damals bezeichnete, eine Schändung gleichermaßen von Kunst und Handwerk, als Kitzel kranker Nerven jüdischer Intellektueller, Tand für Halbmänner und Halbfrauen. (...) Spielerisches Zeug für die gespenstischen Typen einer rassisch in völliger Auflösung begriffenen Gesellschaft."*[103] Von der NS-Ideologie zwar ins Absurde gesteigert, waren solche klischeehaften Vorurteile dennoch weitgehend Allgemeingut. Die hohe Wertschätzung dieser Erzeugnisse und die Erkenntnis, dass die Kunsthandwerkerinnen dieser Jahre als Künstlerinnen ersten Ranges anzusehen sind, hat sich erst in den letzten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts – und da oft nur mit Mühe – durchgesetzt.[104] Diesem Kreis von Frauen, die ein ungemein schöpferisches Potential von den Zwanzigerjahren bis in die Nachkriegszeit darstellten und deren Einfluss – nicht zuletzt aufgrund der erzwungenen Emigration vieler – bis nach England und Amerika reichte, ist auch Hilde Blumberger, alias Jacqueline Groag, zuzurechnen.

Ohne einschlägige Vorkenntnisse zu haben, begann Hilde/Jacqueline im Schuljahr 1926/27 ihre Ausbildung mit der als Vorbereitungskurs anzusehenden „Allgemeinen Formenlehre" bei Franz Čižek,[105] der aufgrund seiner progressiven Unterrichtsmethoden als einer der Mentoren der *Wiener Avantgarde* der Zwischenkriegszeit anzusehen ist. Ausgebildet als akademischer Maler hatte er sich schon sehr früh mit Kinderzeichnungen beschäftigt und diverse Malkurse für Kinder geleitet. 1906 wurde er an die Kunstgewerbeschule berufen, wo er die Leitung der Abteilung „Ornamentales Zeichnen und Komponieren" innehatte. Er war auch eines der Gründungsmitglieder des *Österreichischen Werkbundes*. Seine unorthodoxen Lehrmethoden förderten das kreative Potential seiner Schüler und Schülerinnen. Insbesondere die Ausformung des *Wiener Kinetismus*, dessen bekannteste Vertreterin Erika Giovanna Klien ist, verdankt sich seiner Initiative.[106] Obwohl zu dem Zeitpunkt, als Hilde Blumberger seinen Unterricht besuchte, die eigentliche Phase des *Kinetismus* bereits vorbei war, wurde auch sie durch seine Praxis des bildnerischen Unterrichtes zu einem unmittelbaren – ja nahezu naiven – Ausdruck körperlicher und seelischer Prozesse in ihrem Schaffen inspiriert.

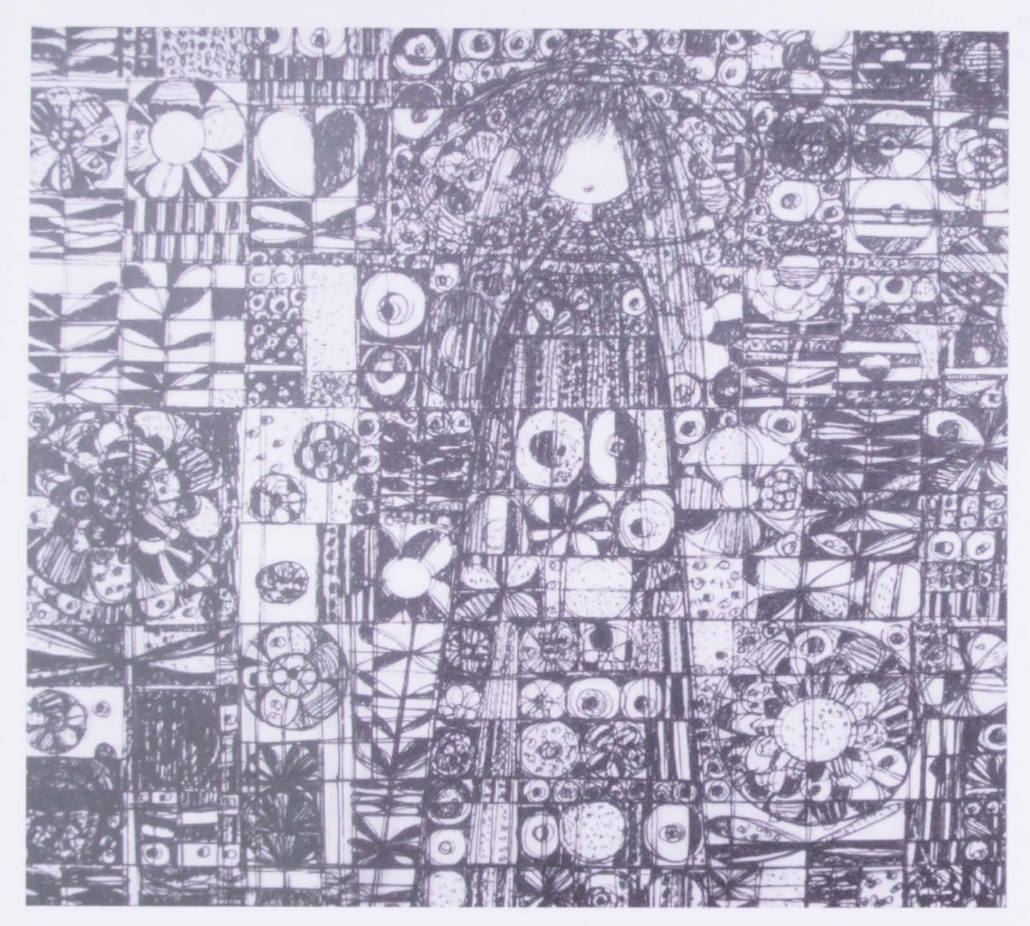
Die beiden folgenden Schuljahre (1927–1929) besuchte Hilde Blumberger, die den Namen ihres verstorbenen Mannes beibehalten hatte, die Architekturklasse bei Josef Hoffmann, wo sie sich in der Musterabteilung auf Entwürfe für Textilien, Tapeten, Teppiche und

103 Franz Kaym, Nachruf auf Rudolf Perco, 1942, unpubliziertes Typoskript, Wr. Stadt- u. Landesarchiv (Nachlass Perco)

104 Symptomatisch für diese Grundhaltung ist das Faktum, dass die 100-Jahr-Jubiläumsausstellung der Wiener Werkstätte 2003 erst gegen nicht unerheblichen Widerstand realisiert werden konnte.

105 siehe Anm. 101

106 siehe dazu Monika Platzer, Bemerkungen zum Phänomen des Wiener Kinetismus, in: zit. Anm. 102



16. Hilde Blumberger, Stoffentwurf

Plakate spezialisierte. Josef Hoffmann, der neben seiner Tätigkeit als Architekt sich schon sehr früh dem Kunstgewerbe zugewendet hatte, war mit seinen geometrisierenden Entwürfen – die ihm den Spitznamen „Quadratl Hoffmann" eingetragen hatten – einer der bedeutendsten Protagonisten des großen Aufbruchs der *Wiener Moderne* zur Jahrhundertwende gewesen und dominierte auch zu diesem Zeitpunkt noch immer die einschlägigen österreichischen Kunstsparten. Diese beiden Komponenten, eine unmittelbar heitere Kindlichkeit im Sinne von Čižek in Synthese mit formalen Kriterien, wie sie für Josef Hoffmann charakteristisch waren – wie insbesondere ein assoziativer Umgang mit architektonischen Elementen –, verstand Hilde Blumberger ingeniös umzusetzen und sie blieben auch zeit ihres Lebens für ihr Werk prägend (Abb. 16).

Bereits während ihrer Ausbildung an der Kunstgewerbeschule konnte die junge Frau ihre ersten Erfolge verbuchen. Nicht nur dass ein Großteil ihrer Textilentwürfe von der *Wiener Werkstätte* angekauft wurde, nahm sie auch erfolgreich an mehreren Wettbewerben teil, die im Rahmen der Schule organisiert wur-

den. In diesem Kontext erhielt sie unter anderem auch einen Preis für einen Plakatentwurf der Salzburger Festspiele, der leider nicht erhalten geblieben ist. Generell war die Arbeit für die renommierte *Wiener Werkstätte*, die damals noch Weltgeltung hatte, ein guter Karriereeinstieg für die jungen Künstlerinnen. Hilde Blumberger arbeitete nach dem Abschluss ihrer Ausbildung allerdings nur mehr kurzfristig für die *Wiener Werkstätte*, die aufgrund der Wirtschaftskrise ihre Produktion 1932 einstellen musste. Dahingegen gelang es ihr bald im Ausland Fuß zu fassen und insbesondere von deutschen Firmen, deren Absatzmarkt ungleich größer war, Aufträge zu erhalten.[107] Ihre ungemein phantasievollen lyrischen Entwürfe, die auch von einer starken Auseinandersetzung mit Paul Klee geprägt sind, den sie sehr bewunderte, verhalfen ihr darüber hinaus auch bald zu Aufträgen von renommierten internationalen Modehäusern wie Chanel, Lanvin und Schiaparelli. Längere Auslandsaufenthalte in Paris und New York förderten ihr Prestige und machten sie offen für das Kunstgeschehen auch außerhalb von Österreich.

Daneben war die sehr aparte, zierliche junge Frau mit den grünen Augen und dem dunklen Haar mit dem damals üblichen Bubikopfschnitt aufgrund ihres guten Aussehens auch ein beliebtes Modell in der damaligen Wiener Künstlerszene, der sie und Jacques Groag angehörten. Josef Dobrowsky porträtierte ihre fragile Schönheit in träumerischer Versunkenheit und Sergius Pauser, mit dem sie freundschaftlich verbunden war – insbesondere mit seiner ersten Frau Anny –, fertigte gleich drei Porträts von ihr an. Ende der Zwanzigerjahre zeigt er sie als geheimnisvolle dunkle Schönheit, kurze Zeit später porträtierte er sie in freundschaftlicher Umarmung mit seiner Frau Anny, ein Bild, das auch 1932 bei der großen Porträtausstellung im Künstlerhaus gezeigt wurde. Ein drittes Mal malte er sie im Dirndlkleid in einer Art von folkloristischem Ambiente in kräftiger, rustikaler Farbigkeit.[108] Die Ehepaare Pauser und Groag scheinen in mehrfacher Weise freundschaftlich verbunden gewesen zu sein und in demselben Bekanntenkreis verkehrt zu haben, der sich nicht allein auf Österreich – wie die *Zinkenbacher Künstlerkolonie* –, sondern darüber hinaus auch auf ehemalige Gebiete der österreichisch-ungarischen Monarchie erstreckte. So wurde Sergius Pauser unter anderen von einem wohlhabenden Unternehmer namens Frederik Sinaiberger aus Skoczow, einem kleinen Provinzstädtchen, das jetzt zu Polnisch- Schlesien gehörte, großzügig unterstützt und gefördert. Sinaiberger betätigte sich auch selbst als Maler und nahm bei Pauser Unterricht.[109] Sicherlich nicht zufällig errichtete Jacques Groag in Skoczow 1936 für Oskar Spitzer, den Schwager Sinaibergers, ein Einfamilienhaus, von dem noch zu sprechen sein wird.[110]

107 Schülerbogen d. Kunstgewerbeschule, Archiv d. Universität f. angewandte Kunst u. Hans von Ankwicz, Arbeiten von Hilde Blumberger, in: Deutsche Kunst u. Dekoration, 1930, S. 124ff.

108 Sergius Pauser fertigte drei Porträts von ihr an: ein Halbporträt, um 1928 (Österr. Kunst 1929, H. 12, S. 11), weiters ein Doppelporträt mit Anny Pauser, um 1931 (Der Wiener Tag, 15. 5. 1932) und neuerlich ein Halbporträt um 1935 (Kat. Sergius Pauser, Wien 1966); das Porträt von Josef Dobrowsky, das gleichfalls um 1930 entstanden sein dürfte, befand sich die längste Zeit im Besitz der Künstlerin (The Tatler, 6. 5. 1959, S. 316).

109 Frederik Sinaiberger war nach seiner Emigration in die USA auch weiterhin als Maler in New York tätig und ist heute als Frederik Serger bekannt.

110 freundliche Auskunft Dr. Monica Strauss – New York

Hilde Blumberger wurde aber nicht nur gerne von Malern porträtiert, ebenso diente sie der Fotografin Trude Fleischmann, die wie bereits angeführt auch Jacques mehrmals fotografiert hatte, des Öfteren als Modell. 1936 fertigte Trude Fleischmann eine Serie Modefotos mit Jacqueline an, die nicht nur die neuesten Kleidertrends der Zeit wiedergaben, sondern insbesondere auch durch kühne Perspektiven bestachen.[111] Der Freundeskreis um Trude Fleischmann, dem die Groags angehörten, schloss auch viele Prominente aus der Theaterwelt mit ein. Wahrscheinlich haben sich auch innerhalb dieses Rahmens die Aufträge der Schauspielerinnen Liane Haid und Paula Wessely (ein Projekt, von dem noch zu sprechen sein wird) für Jacques Groag ergeben. Gut aussehend und lebenslustig, waren Hilde und Jacques gern gesehene Gäste bei den zahlreichen Künstler- und Atelierfesten, wie sie in diesen Jahren noch im Schwange waren.

Sogar in seinen späten Londoner Jahren erinnerte sich Jacques Groag noch an die feuchtfröhlichen Sommerfeste, die er im Freundeskreis in den Donauauen von Kritzendorf gefeiert hatte, wo einige Architektenkollegen und Kunstgewerblerinnen wie Maria Strauss-Likarz ihre Badehäuser hatten. Auch die Kunst der phantasievollen Verkleidung wurde von den Groags besonders gerne kultiviert. In seinem Gedächtnis haften geblieben ist eines der vielen phantasievollen Kostümfeste, die vom Einfallsreichtum der Künstler geprägt waren, wie eine von der *Wiener Werkstätte* veranstaltete „Haiti-Nacht": *„Wo ich mir eine riesige Tanzmaske aus bemaltem Pappendeckel gemacht hatte, die fast so groß wie ich selbst war. Ich trug sie auf meinen Schultern und mußte mich bücken um durch die Tür zu kommen. Ein Röckchen aus Bast und eine Kokosnuß an einem Gürtel, die dann feierlich verzehrt wurde, vollendeten das Kostüm. Jahrelang hing diese Maske als Dekoration an meiner Atelierwand. (...) Hilde war ganz besonders schön. Aus einem roten und goldenen Tuch, das nicht zerschnitten werden durfte, steckte sie sich ein Kleid zusammen, die Sandalen waren vergoldet und auf ihrem kohlrabenschwarzem Haar trug sie eine mit einem Goldband verzierte japanische Schale. Für mich war das Wesentlichste des Abends, daß ich mit Grete Wiesenthal* (die älteste der drei Schwestern Wiesenthal, die mit ihrem modernen Ausdruckstanz das konventionelle Ballett revolutionierten – d. Verf.) *tanzen durfte."*[112] Die beiden Künstler dürften schon sehr bald auch beruflich zusammengearbeitet haben, möglicherweise hat sich ihre Bekanntschaft auch aufgrund beruflicher Kontakte ergeben. Die für die Groag'schen Interieurs typischen dekorativen Wandbespannungen, die sich fast wie ein Markenzeichen bei nahezu allen seinen Einrichtungen finden, dürften mit großer Wahrscheinlichkeit auf Entwürfe Hilde Blumbergers, der späteren Jacqueline Groag, zurückgehen.

111 Fotoserie in: Der Sonntag, Beilage zum Wiener Tag, 2. 8. 1936

112 Erinnerungen, siehe Anm. 11, S. 30

### *Das Doppelhaus in der Wiener Werkbundsiedlung 1931–1932*

In dieser für Jacques Groag erfolgreichen Periode gegen Ende der Zwanzigerjahre ist er schließlich neuerlich an einem prominenten Bauvorhaben beteiligt, das – wie schon zuvor das *Haus Wittgenstein* und die *Villa Moller* – gleichfalls zu einer Ikone der *Wiener Moderne* der Zwischenkriegszeit geworden ist. Bereits in der ersten Phase der Planung 1929 erhält er eine Einladung, sich an der Errichtung einer Mustersiedlung des *Österreichischen Werkbundes* zu beteiligen.[113] Der Österreichische Werkbund, der 1912 nach dem Vorbild des *Deutschen Werkbundes* ins Leben gerufen worden war, hatte angesichts der aufkommenden Industrialisierung eine Synthese von Kunst, Gewerbe und Industrie intendiert und in diesem Sinne auch stets als Plattform zur Präsentation aktueller architektonischer Tendenzen gedient. Als nach dem Ende des Ersten Weltkrieges die akute Wohnungsnot den sozialen Wohnbau zum vordringlichsten Thema dieser Jahre machte, wurden daher seitens der nationalen Werkbundsektionen auch mehrfach Ausstellungen mit Mustersiedlungen organisiert, wo anhand von verschiedensten Prototypen neue Wege für den sozialen Wohnungsbau – insbesondere den Siedlungsbau – demonstriert werden sollten. So wurden unter großer Anteilnahme der Fachwelt unter anderem Mustersiedlungen in Breslau (Wrocław), Prag und Brünn organisiert.

Das größte Echo hatte jedoch die 1926/27 unter der Leitung von Mies van der Rohe errichtete *Weißenhofsiedlung* in Stuttgart, wo die bedeutendsten Architekten ihrer Zeit mitgearbeitet hatten und die, wie bereits erwähnt, auch von Jacques Groag besichtigt worden war. Zur Mitarbeit an der *Weißenhofsiedlung* war von den österreichischen Architekten bezeichnenderweise nur Josef Frank eingeladen worden, als Leiter der Sektion des *Österreichischen Werkbundes* und einer der wenigen, der damals internationale Kontakte aufrechterhielt. Obwohl Franks Einfamilienhaus in Stuttgart wegen seiner moderaten Modernität, die typisch für die österreichische Situation war – insbesondere die etwas verspielten Interieurs –, im Ausland auf Skepsis gestoßen war, begann er dennoch in Anschluss daran ein ähnliches Vorhaben in Österreich zu organisieren.[114]

Das von Josef Frank in Zusammenarbeit mit Hermann Neubacher,[115] dem Direktor der gemeindenahen GESIBA-Baugesellschaft, initiierte Projekt der *Wiener Werkbundsiedlung* war die letzte in der Reihe der oben angeführten Mustersiedlungen, die von den verschiedenen europäischen Werkbundsektionen durchgeführt worden waren. In der konkreten Wiener Situation war das Vorhaben im Rahmen des Diskurses um den sozialen Wohnungsbau insbesondere auch als Gegenentwurf zu den monumentalen Wohnhausanlagen des *Roten Wien* gedacht, die von Josef Frank, der auch als theoretischer Vordenker galt, schon seit Jahren auf das heftigste kritisiert worden waren. Vor allem in seinem polemischen Aufsatz „Der Volkswohnungspalast" hatte Frank aus Anlass der Errichtung der Wohnhausanlage *Gartenstadt Jedlesee* (später *Karl-Seitz-Hof*) gegen diese Richtung, die seiner Meinung nach eine kleinbürgerlich-anti-

113 Die Form 1929, S. 676

114 siehe dazu Maria Welzig, zit. Anm. 18, S. 101f.

115 Hermann Neubacher zählte „zynischerweise" später zu den prominentesten österreichischen Nationalsozialisten und war in der NS-Zeit Bürgermeister von Wien.

demokratische Einstellung verriet, vehement Stellung bezogen.[116] Demgegenüber stand Frank das Paradigma des englischen Siedlungsbaus in Flachbauweise vor Augen, der für ihn auch wahrhafte demokratische Werte verkörperte. Er selbst definierte seine Zielvorstellungen, die neben der Kritik an der spekulativ martialischen Metaphorik der Wohnhausanlagen vor allem auch seinem Optimismus in Hinblick auf eine gesellschaftliche Weiterentwicklung Ausdruck geben, im Katalog zur *Werkbundsiedlung* folgendermaßen: *„Wir wissen heute bereits, daß Bescheidenheit nicht Armut bedeutet und daß wir lieber in einem einfachen Rahmen leben, als daß wir unsere Umgebung dekorieren wollen. Wir wissen bereits, daß es wichtig ist unnötige Arbeit an Überflüssigem zu ersparen, um Geist und Körper freier sich entwickeln zu lassen. Wir wissen, daß es ein wesentliches Ziel der modernen Zivilisation sein muß, einem jeden eine würdige Wohnstatt zu bieten. Deshalb wollen wir Einfachheit und Zweckmäßigkeit zu Schönheit vereinen. Wir wollen dazu beitragen, durch die Wohnung eine gemeinsame Art des Denkens und der gemeinsamen Kultur zu begründen, von der allein eine höhere Entwicklung der gesamten Menschheit möglich ist.“*[117]

Beinahe alle Architekten, die Frank für sein Vorhaben gewann, waren daher auch Vertreter der so genannten *Zweiten Wiener Moderne*, die sich im Umfeld von Frank selbst, seinem Mitarbeiter Oskar Strnad und den Veteranen Josef Hoffmann und Adolf Loos in der Zwischenkriegszeit herausgeformt hatte und die in einem nahezu antithetischen Verhältnis zur Gruppe der Schüler Otto Wagners stand, die ihrerseits überwiegend für die monumentalen *Volkswohnungspaläste* verantwortlich waren. Neben diesen Vertretern der *Zweiten Wiener Moderne*, der neben den oben erwähnten unter anderen auch Ernst Plischke und Margarete Schütte-Lihotzky angehörten, waren aber auch – um die Eingebundenheit des Projektes in das aktuelle europäische Architekturgeschehen zu demonstrieren – einige prominente ausländische Architekten, wie Gerrit Rietveld, André Lurçat und Gabriel Guevrekian, eingeladen worden. Obwohl auch diese als Vertreter der damaligen architektonischen Avantgarde angesehen wurden, vertraten sie jedoch nicht so radikale Positionen wie Mies van der Rohe oder Le Corbusier, die ihrerseits bei der *Weißenhofsiedlung* mitgearbeitet hatten. Vorgabe des Wiener Projektes war, eine möglichst große Typenvielfalt an Einfamilienhäusern anzubieten. Die Bandbreite reichte von ebenerdigen Bungalows bis zu dreigeschoßigen Häusern, die jeweils drei bis maximal fünf Wohnräume umfassen sollten, die allerdings zumeist sehr klein gehalten waren. Im Sinne der *Gartenstadtidee* sollte auch jedes Haus über einen eigenen kleinen Garten verfügen.

Jacques Groag, der zu diesem Zeitpunkt in Wien bis dahin nur Inneneinrichtungen realisiert hatte, wurde offensichtlich in Hinblick darauf, dass er dem Umkreis von Adolf Loos zugerechnet wurde, eingeladen. Wieweit seine in Mähren errichteten Bauten damals schon in Wien bekannt waren, muss dahingestellt bleiben. Ungeachtet seiner tschechischen Staatsbürgerschaft, für die er aufgrund seiner mährischen Herkunft nach Ende des Ersten Weltkrieges optiert hatte, rangierte Jacques Groag jedoch unter den österreichischen Architekten.[118] Offensichtlich in Hinblick dar-

116 Josef Frank, Der Volkswohnungspalast, Wien 1926
117 Josef Frank, Die internationale Werkbundsiedlung, 1923
118 Bauwelt 1932, H. 24, S. 1ff. – Groag, der auch ungeachtet seiner tatsächlichen Staatsangehörigkeit

auf, dass sein Wohnsitz und Atelier sich in Wien befanden und – wie bereits erwähnt – die Angehörigen dieser Generation, die noch in der Monarchie groß geworden war, ungeachtet ihrer aktuellen juristischen Staatsangehörigkeit, sich alle noch immer als „Österreicher" empfanden. Groag, der auch aufgrund seiner umfangreichen Betätigung auf dem Gebiet der Innenarchitektur mit den Intentionen des *Werkbundes* in mehrfacher Weise konform ging, hatte auch schon zuvor des Öfteren im Rahmen von Ausstellungen des *Werkbundes* seine Möbel präsentiert – es wird davon noch zu sprechen sein.

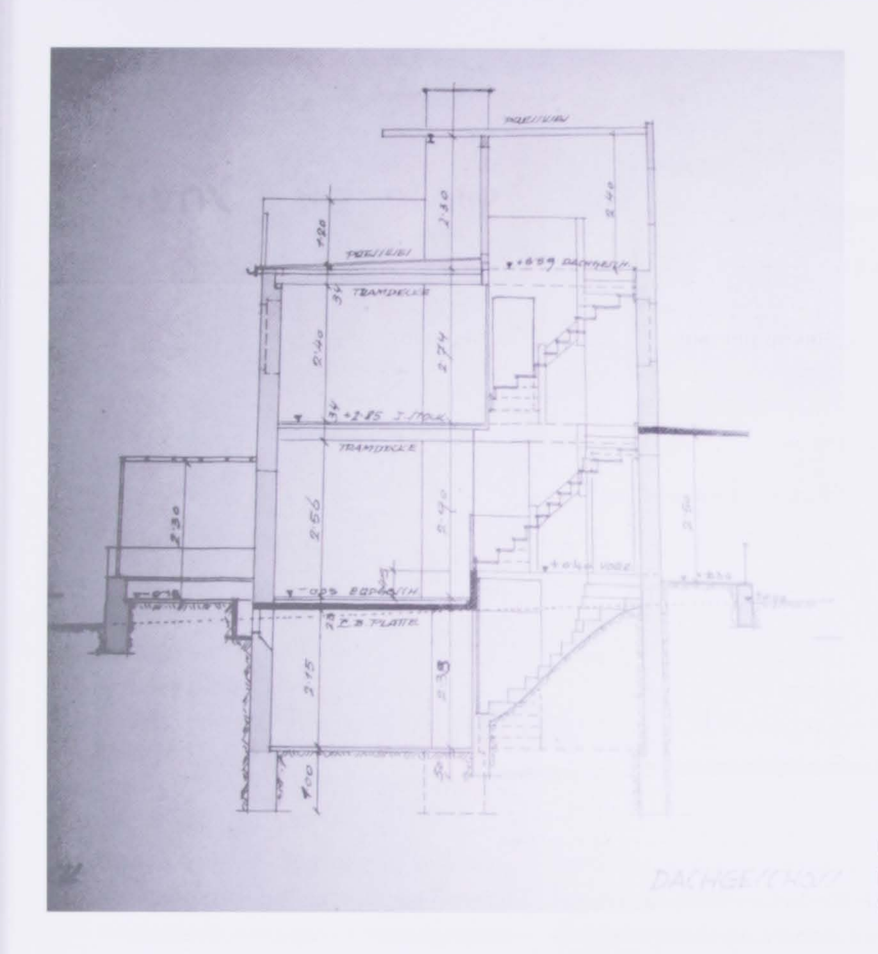
Das Projekt des *Österreichischen Werkbundes* stand jedoch von Anfang an unter einem Unstern. Nicht nur, dass das anfangs ins Auge gefasste Areal an der Triester Straße – eine traditionelle Arbeiterwohngegend – nicht zur Verfügung stand und dadurch das ursprüngliche Konzept geändert werden musste, was zu einer erheblichen Verteuerung des Projektes führte, überschatteten auch sehr bald die Ereignisse der Weltwirtschaftskrise das Vorhaben. Zusätzlich bewirkte der Wechsel in die Nähe eines Villenviertels in Lainz und die statutengemäße Gebundenheit des Bauträgers GESIBA – Hochbauten mit mehreren Stockwerken wurden nicht erlaubt –, dass die ursprüngliche Intention, modellhafte Wohnungen für die Arbeiterschaft zu errichten, nur sehr eingeschränkt umgesetzt werden konnte.[119] Auch der Umstand, dass die Gärten aufgrund ihrer kleinen Dimensionierung wohl kaum geeignet waren, der Eigenversorgung zu dienen – ein nicht unwichtiger Aspekt in diesen Jahren –, verschärfte diese Problematik zusätzlich. Letztlich blieben nur Angehörige der Gruppe des gehobenen Mittelstandes als potentielle Käufer über, für deren Ansprüche allerdings vieles zu karg und insbesondere zu klein dimensioniert war. Das Schlagwort von den „Villen für Zwerge" bezeichnete treffend den Zwiespalt des Unternehmens. Diese Problematik überschattete das Projekt und führte letztlich dazu, dass nur vierzehn der siebzig Häuser Käufer fanden. Der Großteil wurde schließlich von der Gemeinde Wien angekauft und vermietet. Bemerkenswerterweise gehörte Jacques Groag zu den ganz wenigen Architekten, denen bei diesem Vorhaben die Quadratur des Kreises gelang, äußerste ökonomische Beschränktheit und mittelständische Wohnansprüche zu vereinen.

Da Groag von Anfang an in das Vorhaben einbezogen war, hatte er möglicherweise seine Pläne auch bereits für das ursprünglich ins Auge gefasste Areal an der Triester Straße entwickelt. Wenn dem so war, sind sie jedoch nicht erhalten. Möglicherweise waren für den neuen Baugrund in Lainz auch nur einige Adaptionen notwendig. Die Planung Groags für das schließlich realisierte Projekt, das *Doppelhaus in der Woinovichgasse* 5–7, für die *Werkbundsiedlung* muss jedenfalls aufgrund der vom Jänner 1931 datierten Einreichpläne zum Großteil bereits 1930 erfolgt sein.[120] Die beiden am westlichen Rand der Siedlung gelegenen *Groag-Häuser* sind in gekuppelter Bauweise errichtet und neben dem *Doppelhaus von Hugo Gorge* situiert. Im Gegensatz zu den meisten anderen Siedlungshäusern zeichnen

Mitglied des österreichischen Werkbundes war, wird dort (u. a. neben Ernst Plischke und Oswald Haerdtl) in die Gruppe der jungen österreichischen Architekten gereiht, während bemerkenswerterweise Margarete Schütte-Lihotzky für Moskau firmierte.

119 siehe dazu Otto Kapfinger, Positionen einer liberalen Moderne, Die Wiener Werkbundsiedlung 1932, in: A. Gmeiner/G. Pirhofer, Der österreichische Werkbund, 1985, S. 155ff.

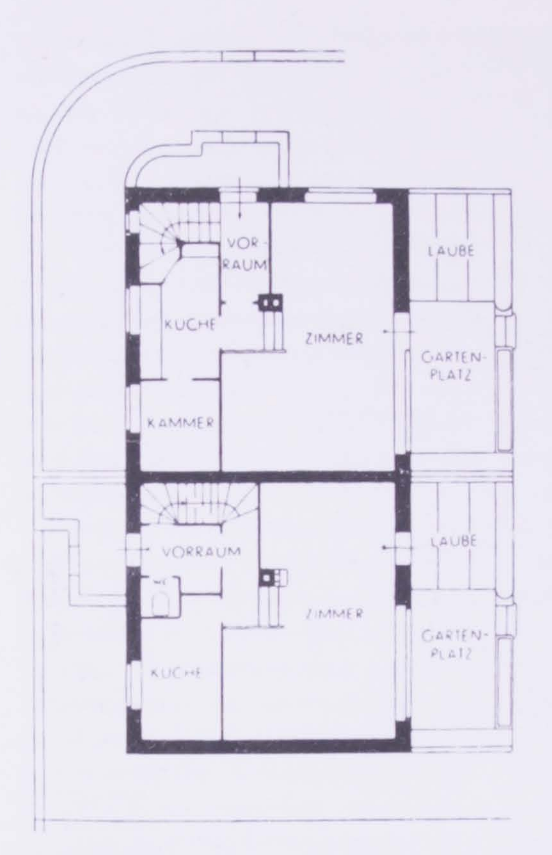
120 MA 37/E. Z. 1012



17. Jacques Groag, Doppelhaus der Werkbundsiedlung Wien, Schnitt, 1930/31

sie sich durch eine betonte Nord-Süd-Ausrichtung aus. Im Sinne der angestrebten Typenvielfalt sind die beiden Häuser dreigeschoßig und für eine Hanglage konzipiert (Abb. 17). Obwohl in der Raumorganisation weitgehend identisch, weichen die Pläne der beiden Häuser in einigen kleineren Details voneinander ab, was sich seinerzeit auch in einem leicht unterschiedlichen Preis niederschlug.

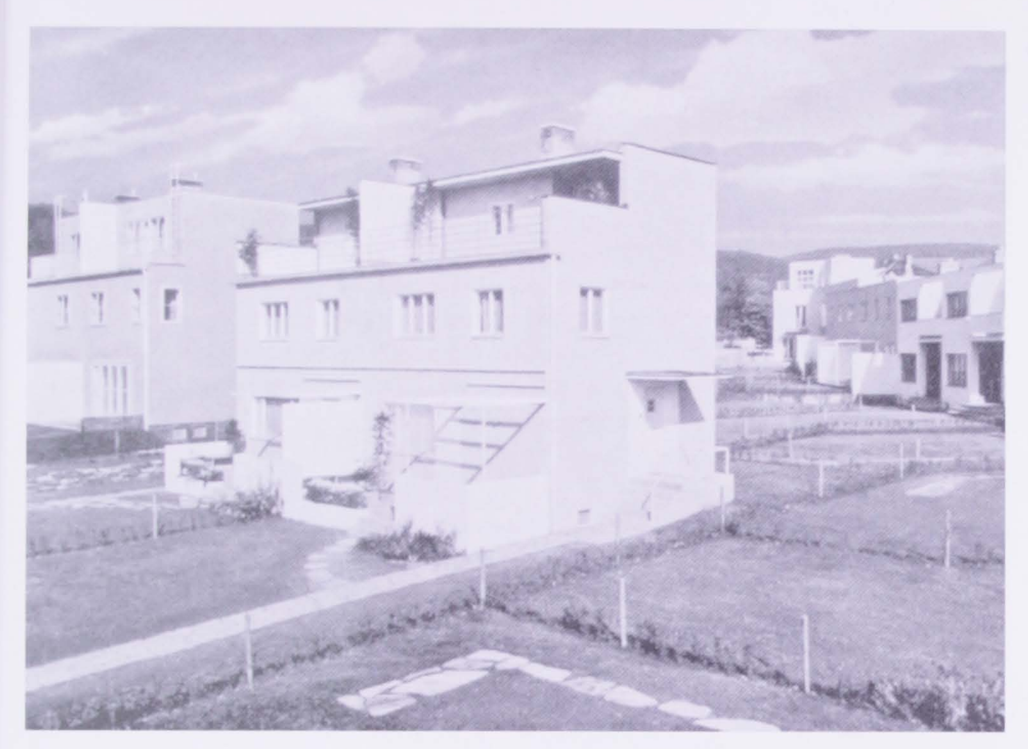
Ausgehend von einer differenzierten Geschoßhöhe der Räumlichkeiten – in der Art eines *Loos'schen Raumplanes* – gelang es Groag, trotz des Nachteils einer Hanglage, eine optimale Raumökonomie zu erzielen. Im rückwärtigen, höher gelegenen Teil situierte er den niedereren Vorraum und die Küche. Über einige Stufen war der etwas tiefer gelegene Wohnraum zu erreichen, der über die größte Geschoßhöhe verfügte und mit einem zentral situierten Kamin eine große Behaglichkeit vermittelte (Abb. 18). Die in die Wohnräume integrierte Treppe diente zugleich als trennendes Element zwischen den unterschiedlichen Funktionen wie Ess- und Wohnbereich. Aus Kostengründen war auch nur dieser vordere Teil unterkellert. Im Obergeschoß befanden sich jeweils drei Zimmer und ein Bad. Das Dachgeschoß mit Atelier und Terrasse war in Hinblick auf einen eventuellen späteren Ausbau konzipiert. In der Außenerscheinung




18. Jacques Groag, Doppelhaus der Werkbundsiedlung Wien, Grundriss, 1930/31

zeichneten sich die beiden, mit einem Flachdach abgeschlossenen, Häuser durch eine klare Gliederung aus, deren Rhythmisierung mittels unterschiedlicher Fenstertypen betont wurde. Das zurückgestufte Terrassengeschoß lockerte die kubische Geschlossenheit des Baukörpers auf. Vermieden wurden eine betonte Symmetrie oder nur um des optischen Effekts willen eingesetzte Elemente. Mittels einer kleinen Laube und einem vorgeschobenen Gartenplatz schuf Groag eine – für ihn charakteristische – fließende Verbindung zum Vorgarten (Abb. 19). Interessanterweise vermittelt das *Doppelhaus von Groag*, im Vergleich zu den von den Leitfiguren der älteren Generation – wie Adolf Loos oder Josef Frank – errichteten Objekten, trotz aller Affinität zu diesen Vorbildern, ein höheres Maß an Funktionalität, im Sinne der damaligen zeitgenössischen Moderne.

Mit seiner ausgeklügelten räumlichen Strukturierung, in Einklang mit den formalen Kriterien der *Neuen Sachlichkeit*, gelang Groag sowohl eine dem Zeitgeist entsprechende ästhetisch ansprechende Lösung als auch eine optimale Ausnutzung der relativ klein dimensionierten Häuser. Eben dieser am meisten kritisierte Schwachpunkt, das geringe Ausmaß der Siedlungshäuser, kam bei dieser Lösung am wenigsten zum Tragen. Dies wurde auch allgemein – sei es in der Tagespresse, sei es in der Fachliteratur – ganz besonders lobend bei der Beschreibung der *Groag-Häuser* hervorgehoben. In den zahlreichen zeitgenössischen Berichten rangierte das *Doppelhaus*



19. Jacques Groag, Doppelhaus der Werkbundsiedlung Wien, 1930/31

daher ganz oben in der Bewertung. So hieß es unter anderem in der „Neuen Freien Presse“: *„Die Häuser Groags mit den schönen Terrassen erfreuen durch eine klug abgewogene Wirkung, strömen Behagen aus. Man kann auf seine nächsten Arbeiten neugierig sein.“*[121] Auch der Publizist Max Ermers, der neben Adolf Loos zu den ganz frühen Befürwortern des Siedlungsgedankens gehörte und bei aller Euphorie über das Zustandekommen des Projektes, das er als *„Bekrönung und offizielle Bestätigung“* der Wiener Siedlungsbewegung bezeichnete, sich durchaus auch der Mängel der Anlage, eben der mehrfach kritisierten bedrückenden Enge, bewusst war, schrieb über Groags *Doppelhäuser*: *„Groag überrascht durch die relative Weiträumigkeit und ausgesprochen schöne Proportion seiner ‚Hall'.“*[122]

Sogar die rechtsgerichtete, eher antisemitische „Reichspost“, die sich grundsätzlich sehr ablehnend gegenüber der Idee der *Werkbundsiedlung*, insbesondere auch über das Konzept Josef Franks, äußerte und generell die meisten der Häuser vernichtend kritisierte, zögerte nicht *„den vorzügliche*(n) *Grundriß und die Raumeinteilung“* Groags zu loben.[123] Ein Jahr später, 1933, hieß es in der „Österreichischen Kunst“ in einer Reminiszenz an die *Werkbundsiedlung*: *„Unter den Bauten der Werkbundsiedlung 1932 fiel das elegante Haus*

121 u. a. Neue Freie Presse, 15. 6. 1932; Neues Wiener Tagblatt, 20. 7. 1932

122 Max Ermers, Schönheit und Fehler der Werkbund-Gartenstadt, in: Der Wiener Tag, 3. 7. 1932

123 Reichspost, 19. 6. 1932

*des Arch. Jacques Groag sehr angenehm auf. Durch weise Raumökonomie war es gelungen, die Halle und die Wohnräume so anzuordnen, daß sie nicht, wie so in manchem anderen Haus der Siedlung, eng und knapp erschienen, sondern geräumig, luftig und locker angeordnet. Das Gefühl der Raumbeherrschung, das starke Empfinden im Raum war unverkennbar und kennzeichnete den Künstler deutlich als berufenen Schüler von Adolf Loos. Jacques Groag gehört zu jenen jüngeren Wiener Architekten, deren Stil durch geistreiche Eleganz und Leichtigkeit auffällt."*[124] Diese Qualität des *Doppelhauses* wurde auch noch Mitte der Sechzigerjahre, als man erstmals daran ging, diese Periode aufzuarbeiten – Groag jedoch bereits gänzlich vergessen war –, von Ottokar Uhl gewürdigt, der es unter die besten Objekte der Siedlung reihte.[125] Die gelungene Raumeinteilung löste allerdings auch seitens einiger Kollegen – insbesondere Ernst Plischkes – Kritik aus, indem man Groag vorwarf, seine Häuser zu großbürgerlich angelegt zu haben und damit nicht eigentlich den Intentionen eines sozialen Wohnbaus entsprochen zu haben.[126]

Da die Ausstellung nicht nur architektonische Lösungen anbieten, sondern die Interessenten auch über die aktuellen Möglichkeiten einer funktionellen und ästhetisch ansprechenden Einrichtung informieren wollte, wurden die Häuser auch im Inneren ausgestaltet und möbliert, wobei Architekt und Innenraumgestalter nicht bei allen Projekten identisch waren. Im Falle der *Groag-Häuser* wurde jedoch auch die Inneneinrichtung bis ins kleinste Detail vom Architekten selbst gestaltet. Groag, der zu diesem Zeitpunkt bereits eine große Erfahrung auf diesem Gebiet hatte, stand in seiner Ausrichtung natürlich im Rahmen der *Wiener Innenraumkultur*, wobei er aber eine kluge Balance zwischen den etwas divergierenden Tendenzen von Adolf Loos und der Richtung, die sich im Umfeld von Oskar Strnad und Josef Frank ausgeformt hatte, hielt. Insbesondere Strnad scheint mit vielen seiner Forderungen, die er mit seinem Aufsatz „Neue Wege in der Wohnraumeinrichtung" (1922) aufgestellt hatte, Jacques Groag beeinflusst zu haben.[127] In diesem Sinn werden Wände nicht als Begrenzung aufgefasst, sondern möglichst transparent gestaltet. Auch die meisten der Möbel sind tatsächlich „mobil". Wenn Einbaumöbel (die Loos favorisierte) zum Einsatz gebracht werden, dann sind sie jedoch, zumeist in Form von Fensterbänken und Regalen, sehr niedrig gehalten und zeichnen sich durch eine minimalistische Grazilität aus. Starke Muster, wie sie Josef Frank gern verwendete, kommen dahingegen nur punktuell bei den für Groag charakteristischen Wandbespannungen zum Einsatz, deren Entwürfe höchstwahrscheinlich auf Hilde Blumberger (Groags spätere Frau) zurückgehen. Pastellfarbene, ungemusterte Vorhänge dienten als Trennelemente, die mit den als Bodenbelägen verwendeten Japanmatten farblich aufeinander abgestimmt waren – ein Umstand, auf den generell große Bedeutung gelegt wurde.[128] Die Sitzmöbel waren dem Wiener Geschmack

124 Österreichische Kunst 1933, H. 8, S. 23

125 Ottokar Uhl, Moderne Architektur in Wien, Wien 1966, S. 47 – bezeichnenderweise nimmt Uhl an, dass Groag zu den eingeladenen „Ausländern" gehört hätte, ein Irrtum, der mehrmals in der Literatur über die Werkbundsiedlung auftaucht.

126 siehe dazu Ernst A. Plischke, Ein Leben mit Architektur, Wien 1989, S. 160f.

127 nachgedruckt bei: O. Niedermoser, Oskar Strnad, Wien 1965

128 besonders hervorgehoben in der Beschreibung der Räume bei Gustav Adolf Platz, Wohnräume der Gegenwart, Berlin 1933, S. 233f.

20. a + b Jacques Groag, Werkbundsiedlung Wien, Inneneinrichtung, 1930/31

entsprechend zumeist aus Holz gefertigt, die Einsätze entweder tapeziert oder aus Rohrgeflecht, „Garnituren" wurden strikt vermieden. Ebenso kamen die für das lokale Wiener Ambiente typischen Bugholzmöbel bei der Gestaltung des Kinderzimmers zum Einsatz. Groag scheute sich jedoch auch nicht, das vom *Bauhaus* favorisierte Stahlrohr und Freischwinger zu verwenden. Neben Ernst Plischke war er dadurch einer der wenigen Wiener Architekten, die diesen Werkstoff bei ihren Interieurs verwendeten und damit eine spezifische Note erzielten. Insgesamt hielt die Einrichtung der Räume eine ausgewogene Balance zwischen einer puristisch funktionalistischen Kargheit und bürgerlicher Gemütlichkeit, die für die Wiener Interieurs – im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Tendenzen – charakteristisch war (Abb. 20a und 20b).

Obwohl die Baukosten der beiden *Groag-Häuser* mit je 40.000 bzw. 41.000 Schilling sich im oberen Bereich des vorgegebenen Rahmens befanden, gehörten diese dennoch zu den wenigen, die auch tatsächlich Käufer fanden.[129] Groags architektonische Meisterschaft in der *„Auflösung der Enge"* im Zusammenspiel von Außen- und Innenarchitektur erwies sich, angesichts der äußerst ökonomischen Beschränktheit dieser Zeit, als gefragtes Qualitätszeichen.[130] Im Gegensatz zum persönlichen Erfolg Groags geriet das Projekt der *Wiener Werkbundsiedlung* dahingegen, trotz der hohen fachlichen Anerkennung in der Architekturwelt, insbesondere aufgrund der gravierenden Wirtschaftskrise zu einem ökonomischen Fiasko. Der Großteil der Häuser blieb unverkauft und wurde daher schließlich von der Gemeinde Wien übernommen und in Miete weitergegeben. Der Umstand, dass die beiden *Groag-Häuser* zu den wenigen gehörten, die private Käufer gefunden hatten und daher nicht in den Besitz der Stadt Wien gelangten, führte in der Architekturgeschichtsschreibung allerdings auch dazu, dass – als man Mitte der Achtzigerjahre die Siedlung sanierte und eine umfassende Dokumentation erstellte (die jedoch nur die gemeindeeigenen Objekte erfasste) – dieses *Doppelhaus* nicht berücksichtigt und daher auch auf dessen Qualität nicht näher eingegangen wurde.[131]

Im Kontext des Projektes der *Werkbundsiedlung*, die sozusagen in natura zu besichtigende Modellbauten präsentierte, wurde auch gleichzeitig in einer Art von Musterkatalog, der von H. A. Vetter herausgegeben wurde, eine Reihe von weiteren Prototypen für Einfamilienhäuser publiziert.[132] Die Planverfasser dieser Entwürfe waren demgemäß weitgehend identisch mit dem Architektenkreis der *Werkbundsiedlung*. Jacques Groag konzipierte für diese Publikation ein *„Einfamilienhaus für 9 bis 10 Personen"* und zeigte mit diesem Modell eine Lösungsmöglichkeit für ein Haus mit wesentlich größeren Dimensionen und auch offensichtlich für eine gehobenere soziale Schicht, als dies bei der *Werkbundsiedlung* möglich gewesen war. Der Entwurf ging von einem quadratischen Grundriss aus, über dem sich ein kubisch geschlossener Baukörper erhob, der nur im obersten Geschoß zurückgesetzt war. Im Erdgeschoß war neben den üblichen Eingangs- und Wirtschaftsräumen ein großzügig dimensioniertes Wohn-Speise-Zimmer vorgesehen, das mittels einer Doppeltür direkt mit dem Garten verbunden war. Die vier

129 Moderne Bauformen 1932, S. 435ff. und A. Krischanitz/O. Kapfinger, Die Wiener Werkbundsiedlung, Wien 1985, S. 124

130 Innendekoration 1935, S. 53

131 siehe dazu Anm. 129

132 Hans A. Vetter, Kleinere Einfamilienhäuser, Wien 1932

Schlafräume im Obergeschoß boten für sieben Personen Platz, während im Dachgeschoß, neben einer Dachterrasse und einem Bodenraum, noch ein Gästezimmer vorgesehen war. Die Räumlichkeiten der drei Geschoße waren um eine zentrale Stiege angeordnet, die jedoch in einem eigenen Flur situiert und nicht – wie sonst bei Groag üblich – in die Wohnräume integriert war. Die nach außen stringente Geschlossenheit des Kubus war bei diesem Entwurf radikaler als bei dem realisierten Projekt der *Werkbundsiedlung*. Insbesondere die Eingangsfront zeichnete sich durch eine aufs Äußerste getriebene Hermetik aus, während die Gartenseite sich ganz der umliegenden Landschaft öffnete. Eine mittels einer Windschutzwand seitlich etwas versetzte Terrasse sollte eine optimale Ausnutzung des Gartens auch bei weniger günstigen Witterungsverhältnissen gewährleisten. Mit einigen Modifikationen hat Jacques Groag dieses Konzept dann einige Jahre später bei der *Villa Seidler* in Olmütz umgesetzt, von der noch zu sprechen sein wird.

### *Möbel und Interieurs*

Aufgrund des Umstandes, dass sich Groag insbesondere auch auf das Gebiet der Innenarchitektur und des Möbeldesigns spezialisiert hatte, beschränkte sich seine Tätigkeit im Rahmen des *Österreichischen Werkbundes* keineswegs nur auf die Mitarbeit an der *Werkbundsiedlung*. Die schlechte Baukonjunktur ließ generell viele qualifizierte Architekten auf diesen Bereich ausweichen und führte im Kontext mit der großen Wiener Tradition der Innenraumgestaltung, die sich im Umfeld von Adolf Loos und Josef Hoffmann schon zu Beginn des vorigen Jahrhunderts ausgeformt hatte, zu einer äußerst produktiven und fruchtbaren Phase in dieser Sparte. Wobei insbesondere der Kreis um Oskar Strnad und Josef Frank, wie bereits erwähnt, einen großen Anteil an der Ausformung eines spezifisch *Wiener Wohnungsstiles* hatte, der auch im Ausland seine Anerkennung fand.

Jacques Groag hatte daher mehrmals an Ausstellungen und auch an diversen Wettbewerben, die vom *Werkbund* ausgeschrieben worden waren, teilgenommen. Insbesondere an den beiden Ausstellungen von 1930 und 1932 war er mit einer größeren Anzahl von Möbeln und Ensembles vertreten.[133] Den gekonnten Umgang mit raumökonomischen Klappmöbeln, unter Einsatz von dem in Wien eher unüblichen Werkstoff Stahlrohr, bewies Groag auch im Rahmen eines 1932 vom *Werkbund* ausgeschriebenen „Anticorrodial-Wettbewerbs zur Erlangung von Metallsitzen und Kleinmöbeln". Er konzipierte einen zusammenklappbaren Liegestuhl, der sich aus zwei formal völlig identischen Elementen aus Stahlrohr zusammensetzte, die jedoch gegenverkehrt montiert waren. Bei Bedarf konnte der Stuhl daher ganz schmal zusammenge-

133 Innendekoration, S. 38 u. S. 43

klappt werden. Der ingeniöse Liegestuhl, von dem auch ein Prototyp angefertigt wurde, erhielt einen 3. Preis.[134] Allerdings scheint dieser Entwurf nicht in Produktion gegangen zu sein.

Als der *Österreichische Werkbund* aufgrund der allgemeinen politischen Situation und der inneren Zwistigkeiten, insbesondere infolge des Konfliktes zwischen Josef Frank und Josef Hoffmann, 1933 auseinander bricht, bedeutet dies auch das Ende von Groags Tätigkeit im Rahmen dieser Institution. Beeinflusst von der Situation in Deutschland, nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Jänner 1933, hatte sich die Stimmung auch in Österreich gegen eine internationale Moderne und insbesondere gegen jüdische Architekten, denen man einen Mangel an nationaler Identifikation vorwarf, zum Negativen verändert. Unmittelbarer Anlass für den Konflikt im *Österreichischen Werkbund* war wahrscheinlich Josef Hoffmanns Verstimmung darüber, dass Oskar Strnad und nicht er mit der Gestaltung des österreichischen Beitrages bei der Triennale von Mailand beauftragt worden war. Nachdem Josef Hoffmann aus dem *Werkbund* ausgetreten war, kam es zu einer hässlichen antisemitischen Kampagne von rechtskonservativer Seite gegen Josef Frank und die *„Verjudung des Werkbundes"*. Der schließlich von Josef Hoffmann gegründete rechts gerichtete *Neue Werkbund*, der auch als eine Art von Nachfolgeorganisation der *Wiener Werkstätte* (die 1932 der Wirtschaftskrise zum Opfer gefallen war) gedacht war, schloss in einer Vorwegnahme des „Arierparagraphen" der Nationalsozialisten Juden von der Mitgliedschaft aus.

Obwohl durch diese Ereignisse daher die Mitarbeit an dieser fachlich so wichtigen Institution für Groag als Jude verwehrt war, war sein Renommee zu diesem Zeitpunkt bereits so gefestigt, dass es für seine Auftragslage vorerst keinen besonderen Abbruch bedeutete. Aufträge seitens der öffentlichen Hand, die ab diesem Zeitpunkt für Juden weitgehend unmöglich geworden waren, hatte er ohnedies nie bekommen und seine private Klientel stand treu zu ihm. Der gute Ruf, den Groag damals genossen hat, wird auch anhand der zahlreichen zeitgenössischen Publikationen deutlich, die seine Interieurs und Möbel immer wieder präsentieren. Unter anderen publizierte Gustav Adolf Platz 1933 in Berlin einen umfassenden Band mit dem Titel „Wohnräume der Gegenwart", der einen Überblick über die aktuellen Tendenzen der Innenarchitektur in Europa bot und die prominentesten Architekten der Zwischenkriegszeit vorstellte.[135] Unter den Repräsentanten der österreichischen Architektur wurde Jacques Groag hier in einem Atem mit Adolf Loos und Josef Frank genannt. Gezeigt wurden vor allem die Einrichtung seiner beiden *Werkbundhäuser*, seine bereits mehrfach publizierte Einraumwohnung und mehrere Toilettetischgruppen, die aufgrund ihrer Ausgewogenheit von Funktionalität und Noblesse eine besondere Spezialität des Architekten darstellten.

Die Leichtigkeit und Eleganz, die man Groags Interieurs zuschrieb, machte ihn als *„kultivierten österreichischen Raumgestalter von besonderer Noblesse und Originalität"* vor allem auch zu einem gefragten Innenarchitekten für die gehobene Bourgeoisie.[136] Aufgrund der generellen wirtschaftlichen Eingeschränktheit, die auch diese Gruppe erfasst hatte, er-

134 Die Form 1932, H. 7 und Das schöne Heim, 4. Jhg. 1933, S. 357

135 Gustav Adolf Platz, zit. Anm. 128

136 Österreichische Kunst 1934, H. 12, S. 13



21. Jacques Groag, Speise- und Wohnzimmer, um 1930

freuten sich Groags originelle Ideen, die es ermöglichten großbürgerliche Ansprüche auch mit eingeschränktem Raumbedarf in Einklang zu bringen, großer Beliebtheit. So konzipierte Groag, um in dem Wohnraum einer Mietwohnung die Funktion eines Esszimmers und eines Gesellschaftsraumes zu vereinen, eine lang gestreckte Tafel für zwölf Personen, die tagsüber weggeklappt werden konnte, während die an die Wand gerückten Sessel als Polsterbank dienten (Abb. 21).[137]

Aufgrund dieser speziellen Qualifikation richtete er Wohnungen für Anwälte und Ärzte im Cottage ein, adaptierte Wohnungen in Ringstraßenpalais und erfüllte die gehobenen Ansprüche von prominenten Künstlern.[138] Seine Fähigkeit, die Tendenzen der aktuellen modernen Strömungen in einer gemäßigten, Behaglichkeit verströmenden Formensprache umzusetzen, verhalf ihm zu einer großen Akzeptanz, wobei man ihm bezeichnenderweise zugute hielt, sich von *„übertrieben sachlichen Motiven fern zu halten"*. Demgemäß erschien auch Mitte der Dreißigerjahre ein Aufsatz über Groags Inneneinrichtungen, in dem der Architekt als *„Romantiker des Sachlichen"* und *„praktischer Schwärmer"* bezeichnet wurde.[139] Als eine besondere Spezialität von Groag galten seine in Kästen versenkbaren Toilettetische mit aufklappbaren Spiegelparavants, die von höchster Eleganz und

137 Innendekoration 1935, S. 154f.
138 ebenda und Die Pause 1936, S. 45
139 Fritz Lampl, Über die Romantik des Sachlichen, Innendekoration 1935, S. 151ff.

Raffinesse geprägt waren und nur wenig Platz erforderten (Abb. 22).[140] Die große Transparenz, oft unter Einsatz einer indirekten Beleuchtung, und die feinen farblichen Abstufungen seiner Interieurs führten schließlich dazu, dass man glaubte – in Unkenntnis seines Werdegangs, der sich ja von seiner technischen Ausbildung als Bauingenieur ableitete – ihm diese Fähigkeiten aufgrund seiner vermeintlichen Herkunft von der Malerei zuzuschreiben. Dieses Missverständnis, das nicht zuletzt die große Bandbreite seines Könnens reflektiert, wird ihn bezeichnenderweise auch in seinen späteren Jahren in der Emigration weiter begleiten.

Hervorzuheben ist, wie aus den oben angeführten Fachartikeln hervorgeht, dass Groag als spezifisch Wiener Architekt angesehen wurde. Dementsprechend widmete auch eine der damals renommiertesten Zeitschriften für bildende Kunst, die sich ganz besonders um eine österreichische Identität bemühte, das von Hans A. Vetter herausgegebene „profil", Groag 1933 eine Titelseite, wo eine von dem Architekten ausgestattete großbürgerliche Wohnung präsentiert wurde. Bemerkenswert ist hier insbesondere Groags originelle Variante eines Elefantenrüsseltisches, eines Möbeltypus, der sowohl von Adolf Loos als auch von Josef Frank immer wieder eingesetzt wurde.[141] Auch in einem von Erich Boltenstern zwei Jahre später herausgegebenen Überblick über „Wiener Möbel", der überwiegend Architekten aus dem Umfeld des *Werkbundes* präsentierte, wie Ernst Plischke oder Oskar Strnad, wurden seine Interieurs und Möbel mehrfach gezeigt.[142] Eines der am meisten publizierten Interieurs von Groag war jedoch die bereits mehrmals erwähnte Einraumwohnung, die als besonders beispielhaft empfunden wurde.

140 Innendekoration 1933, S. 335

141 profil 1933, H. 12, Titelblatt und S. 388 – Wohnung H. Sp.

142 Erich Boltenstern (Hg.), Wiener Möbel, Stuttgart 1935



22. Jacques Groag, Toilettentisch, in eine Schrankwand eingebaut, um 1930

### *Das Haus Gustav Stern in Perchtoldsdorf bei Wien 1932/33*

Der große persönliche Erfolg Groags im Rahmen der *Werkbundsiedlung* war vor allem für seine Position in Wien von großer Bedeutung und verhalf ihm – neben zahlreichen Aufträgen für Inneneinrichtungen – in unmittelbarer Folge zu einem weiteren bemerkenswerten Bauauftrag. So ist er 1932/33 mit der Planung eines Einfamilienhauses in Perchtoldsdorf, einem kleinen im Süden von Wien gelegenen Ort, befasst, dessen Aufgabenstellung den im Kontext der *Werkbundsiedlung* erarbeiteten Kriterien sehr nahe kam. Da die Einreichpläne von April 1933 datieren, dürfte die Planung bereits im Jahr zuvor begonnen worden sein.[143] Das relativ kleine, an einer der Hauptstraßen gelegene Haus mit einem rückseitig gelegenen Garten umfasste sowohl eine Wohnung, als auch eine angeschlossene Praxis für die Arztfamilie Dr. Stern und sollte möglichst bescheiden, jedoch in Hinblick auf einen späteren Ausbau konzipiert werden.[144] Bei der Planung dieses Projektes setzte sich der Architekt daher insbesondere mit dem damals äußerst aktuellen Thema des „wachsenden Hauses" auseinander, dem sich kurz zuvor Ausstellungen in Berlin und Wien gewidmet hatten. Dementsprechend lagen die Baukosten für die erste Ausbaustufe mit rund 34.000 Schilling deutlich unter denen der beiden *Werkbundsiedlungshäuser*.

Groag kam im konkreten Fall zu einer unprätentiösen, aber sehr schlüssigen Lösung.

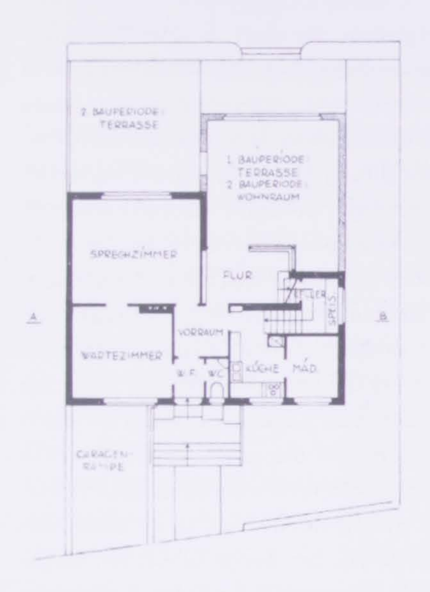
Durch die Anhebung des Erdgeschoßes sparte er die Kosten eines kompletten Erdaushubs und ermöglichte dennoch die Unterbringung einer Garage und eines Kellers. In dem über eine kleine Treppe erreichbaren Parterre situierte er linkerhand des Vestibüls Wartezimmer und Ordinationsraum, rechts den privaten Bereich mit Küche, Kammer und einer gartenseitig gelegenen Terrasse (Abb. 23). Der kleine, zur Terrasse gelegene Flur, in dem die Treppe zum Oberstock situiert war, war mittels großer Fenster als eine Art Wintergarten konzipiert. Im Obergeschoß waren ein Herren- und ein Damenzimmer sowie ein Badezimmer untergebracht. Da es in dieser ersten Ausbaustufe noch kein eigentliches Wohnzimmer gab, konnte das Damenzimmer tagsüber mittels einer zur Seite geschobenen Faltwand zu einem größeren Wohnbereich erweitert werden. Die Raumorganisation war jedoch derart konzipiert, dass in einer späteren Ausbaustufe die gartenseitige, ebenerdige Terrasse zu einem Wohnraum umgestaltet und an die Räume im ersten Stock ein Kinderzimmer mit Balkon angefügt werden konnte. Daneben kamen auch die aktuellsten technischen Innovationen zum Einsatz. Um hygienische Probleme zu vermeiden, die infolge der damals außerhalb von Wien noch üblichen Sickergruben hätten entstehen können, wurde eine Frischwasserkläranlage nach dem neuesten technischen Stand installiert, die einen erheblichen bürokratischen Aufwand bedeutete.[145]

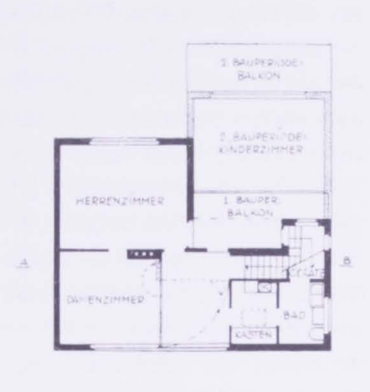
In der Außenerscheinung orientierte sich das Gebäude an der aktuellen zeitgenössischen Moderne, nicht zuletzt auch am Formenvokabular von Le Corbusier. Dem entsprach sowohl die Stereometrie des Baukörpers als auch das Flachdach und das etwas seit-

143 Baupolizei Perchtoldsdorf, Bauakt E. Z. 41 67

144 Moderne Bauformen 1934, S. 321f. und Innendekoration 1935, S. 151f. – Das Haus wurde für die Familie Dr. Gustav Stern in Perchtoldsdorf, Franz Josef-Str. 28 erbaut. Bei Šlapeta irrtümlich als Haus Steiner angegeben. Das Einfamilienhaus ist noch weitgehend unverändert erhalten.

145 siehe Anm. 143




23. Jacques Groag, Haus Stern, Perchtoldsdorf/NÖ, Grundriss, 1933

24. Jacques Groag, Haus Stern, Perchtoldsdorf, NÖ, Straßenfront, 1933

lich versetzte Fensterband im Oberstock (Abb. 24). Die über einige Stufen zugängliche, aus der Achse gesetzte Eingangstür erhält durch ein kleines vorkragendes Schutzdach und das Röhrengitter des Treppengeländers eine Art von Rahmung, deren optischer Effekt durch das seitliche Rundfenster noch unterstrichen wird. Wobei alle diese Details in einem ausgeklügelten System dermaßen angeordnet sind, dass sie ungeachtet ihrer betonten Asymmetrie in einer ausgewogenen Balance zueinander stehen. Die Eigenart Groags, ein an die aktuellen Tendenzen angelehntes Formenvokabular auch mit persönlich gefärbten Motiven abzurunden, macht sich insbesondere im Einsatz von hochrechteckigen Fenstern bemerkbar, die seiner Neigung zu einem gewissen Vertikalismus entsprechen. Möglicherweise in Anlehnung an die *Villa Moller* sind auch bei diesem Bau die beiden Fronten äußerst differenziert gestaltet. Während die Straßenfront einen eher geschlossenen, planen Charakter zeigt, ist die Gartenseite dahingegen sehr stark gegliedert und durch eine Terrasse mit angeschlossenem Wintergarten und einem Balkon aufgebrochen.

Auch bei diesem Haus entwarf Groag die gesamte Einrichtung, die jedoch – im Gegensatz zur *Werkbundsiedlung* – nicht ganz so puristisch karg geriet, sondern durchaus Konzessionen an die damaligen bürgerlichen Vorstellungen von Wohnkomfort machte. Anstatt billiger Japanmatten kamen hier Parkettböden zum Einsatz und die Tische und gepolsterten Sitzmöbel waren aus Mahagoni und Ahorn gefertigt, während die Bücherregale in Schleiflack gehalten waren. Vorhänge dienten sowohl als Trennelemente oder – mit Handdrucken versehen – auch als dekorative Wandbespannung. Wobei anzunehmen ist, dass diese Drucke auf Entwürfe Hilde Blumbergers zurückgingen, die auch in einer Fotodokumentation dieses Hauses als Modell posierte. In dem den Bildern untergelegten Text wurde bezeichnenderweise darauf hingewiesen, dass die Einrichtung in ihrer *„leichten Heiterkeit auf ein ruhiges Behagen"* abgestimmt sei.[146] Dieses bemerkenswerte Projekt, das sich durch eine hohe ästhetische Qualität und größtmögliche Ökonomie auszeichnete, wurde mehrfach in zeitgenössischen Fachzeitschriften publiziert. 1938 wurde das Haus im Zuge der Arisierung dem jüdischen Ehepaar Dr. Stern weggenommen, die es allerdings nach dem Krieg zurückerhielten, um es schließlich endgültig zu verkaufen.[147] Im Laufe dieser Geschehnisse wurden einige Umbauten vorgenommen, dennoch ist das Gebäude in seiner wesentlichen Substanz noch erhalten.

146 Moderne Bauformen 1934, S. 321

147 Bauakt Gemeindeamt Perchtoldsdorf E. Z. 4167

### *Die Villa Paula und Hans Briess in Olmütz 1933*

Praktisch parallel zu diesem relativ kleinen Bauvorhaben in Perchtoldsdorf war Jacques Groag in seiner Heimatstadt Olmütz mit einem wesentlich größeren Projekt befasst, dessen großzügigere Dimensionen seinen architektonischen Vorstellungen noch mehr Entfaltungsmöglichkeiten erlaubten. Es handelte sich um ein in einem gutbürgerlichen Villenviertel gelegenes Zweifamilienhaus für das Ehepaar Paula und Hans Briess.[148] Die Auftraggeber, das Ehepaar Briess, war mit den Groags weitläufig verwandt und aufgrund ihrer Tätigkeit in der Malzbranche schon seit der Großelterngeneration auch geschäftlich sehr eng mit der Firma Groag verbunden.[149] Es handelte sich daher um ein Vorhaben, das sozusagen in einer freundschaftlich privaten Atmosphäre geplant wurde und dementsprechend dem Architekten einen relativ großen Spielraum bot.

Bei diesem Bau ging Jacques Groag grundsätzlich von einer horizontalen Lösung der Aufgabenstellung aus, indem er in den beiden Geschoßen des einstöckigen Hauses jeweils eine komplette Wohnung mit allen Nebenräumen unterbrachte.[150] Nur im Keller befanden sich Gemeinschaftseinrichtungen wie Zentralheizung, Waschküche, Garage und anderes mehr. Die beiden Wohnungen hatten einen nahezu identischen Grundriss, wobei die Räumlichkeiten rund um eine fensterlose Halle, die allerdings durch einen angeschlossenen Wintergarten aufgewertet wurde, gruppiert waren (Abb. 25). Die Wohnräume, die in diesem Fall ein Speise- und ein Wohnzimmer umfassten, waren straßenseitig situiert, während die Schlafräume zum Garten hin lagen. Diese Raumorganisation, die eine sehr eigenständige Weiterführung des *Loos'schen Hallenschemas* darstellt,[151] erlaubte dem Architekten, die eher ungünstige Konfiguration des Areals, die durch das relativ schmale, jedoch weit in die Tiefe reichende Grundstück gegeben war, optimal auszunutzen.

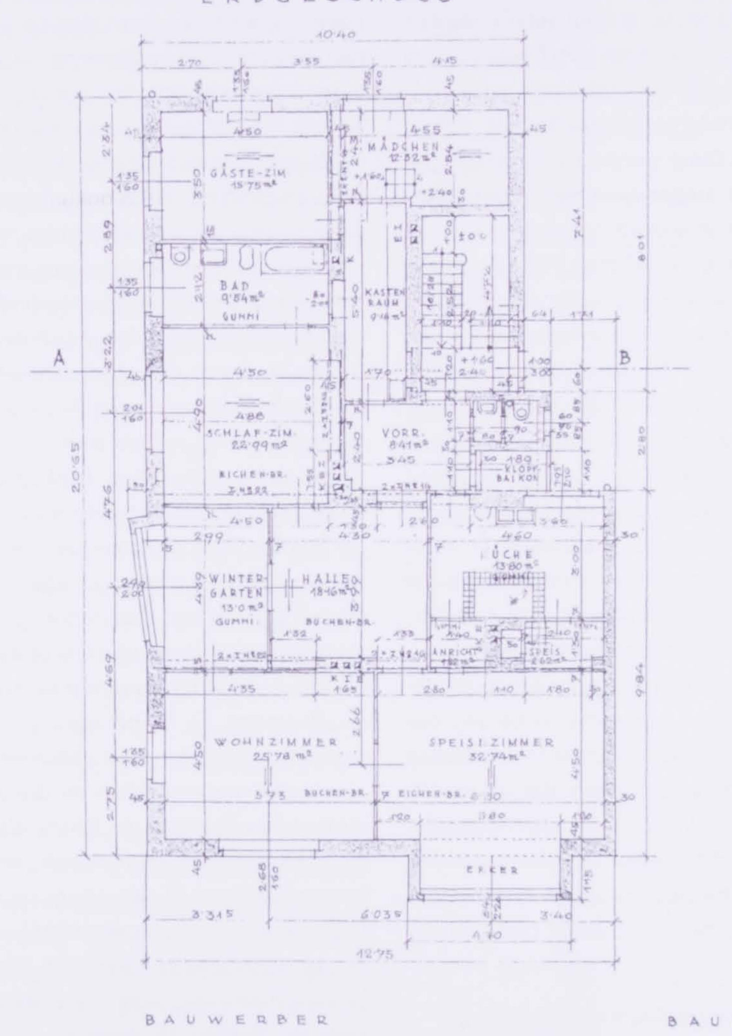
Die unterschiedlichen Funktionsbereiche finden auch in den sehr differenziert gestalteten Fronten ihren Niederschlag. Die zur Straße gelegene Fassade wird durch einen seitlich gesetzten Kastenerker, über dem im ersten Stock ein Balkon zu liegen kommt, akzentuiert, dem ein kleines Fensterband kontrapunktisch entgegengesetzt ist (siehe Abb. 5). Die lang gestreckte Seitenfront wird dahingegen durch eine Vielfalt an Fensterformen, die jedoch auf die jeweilige Funktion der Räume abgestimmt ist, sehr gekonnt rhythmisiert. Wobei das Wechselspiel von Rundfenstern und den – in Hinblick auf eine optimale Lichtausnutzung – schräg auskragenden Fenstern der beiden Wintergärten dieser Seite eine besondere Note verleiht. Obwohl das Dach eine leichte Neigung aufweist, die jedoch optisch nicht wahrnehmbar ist, bleibt die visuelle Kompaktheit des kubischen Baukörpers gewahrt. Es ist anzunehmen, dass Jacques Groag auch großteils für die Innenraumeinrichtung verantwortlich war. Da dieses Projekt seinerzeit nicht publiziert wurde, ist dieser Umstand jedoch quellenmäßig nicht gesichert. Die Eigentümer

148 Die Einreichpläne der Villa Briess in Olomouc, Na Vozovce 12 datieren gleichfalls vom Frühjahr 1933 (Archiv Muzeum Olomouc/A 101/1).

149 freundliche Auskunft Jan Groag †

150 Es ist nicht bekannt, ob die zweite Wohnung für Familienangehörige konzipiert wurde oder ob es sich im konkreten Fall um eine „Mietvilla" gehandelt hat, wo eine der Wohnungen vermietet wurde.

151 siehe dazu auch Rostislav Švacha, Moderní meziválečná architektura v Olomouci, in: Vlastivědý věstník Moravský 1978, H. 1, S. 67




25. Jacques Groag, Villa Paula und Hans Briess, Grundriss, Olmütz/Olomouc, CZ, 1933

Paula und Hans Briess mussten als Juden nach der NS-Machtergreifung ihre Heimat verlassen und emigrierten, wie auch Jacques Groag, nach England. Das Haus wurde während der Kriegsjahre „zynischerweise" als Gestapohauptquartier genutzt. Das Ehepaar Briess und Jacques Groag blieben auch späterhin in London weiter in Kontakt und der Architekt richtete noch in seinen letzten Jahren in Südengland einen Sommerbungalow für Hans Briess und seine Frau ein.

## Die Bauvorhaben in den späten Dreißigerjahren

### *Die Villa Ing. Rudolf Seidler in Olmütz 1935*

Aufgrund der etwas günstigeren wirtschaftlichen Lage in der damaligen Tschechoslowakei setzt sich Groags Tätigkeit als Architekt für die Olmützer Bourgeoisie auch für die nächsten Jahre kontinuierlich fort. Um 1935 erhält er neuerlich zwei Aufträge für Villenbauten in seiner Heimatstadt. Ein Projekt, die *Villa Dubsky*, ist in seiner eher konventionellen Gestaltung offensichtlich von weitgehenden Konzessionen an den konservativen Geschmack des Auftraggebers geprägt. Sowohl das Satteldach und die symmetrisch angeordneten Fenster als auch die hölzernen Türläden halten sich an gängige, eher traditionsverbundene Vorstellungen. Aufgrund dieser formalen Gegebenheiten ist dieser Bau auch weitgehend in Kontinuität zur *Villa Bermann* zu sehen und zeigt die andere, pragmatische Facette des Architekten: wenn erforderlich seine eigenen Vorstellungen zurückzusetzen und den Intentionen der Auftraggeber entgegenzukommen. Aus diesem Umstand eine persönliche Entwicklung Groags zu einer traditionalistischen, romantischen Phase abzuleiten, scheint jedoch – angesichts späterer durchaus progressiverer Projekte – nicht ganz überzeugend.[152]

In architekturgeschichtlicher Hinsicht wesentlich bemerkenswerter war dahingegen das zweite Projekt der *Villa Seidler*, die dementsprechend auch in der zeitgenössischen Fachliteratur publiziert wurde. Die Einreichpläne aus dem Jahr 1935 dokumentieren, dass der ursprüngliche Bauherr der Olmützer Baumeister Czeschner war, der das Objekt allerdings gleich an die Familie Seidler weiterverkaufte.[153] Höchstwahrscheinlich handelte es sich dabei nur um eine formale Konstruktion und das Projekt wurde von Anfang an für die Familie Seidler, die die Vertretung der österreichischen Glasfirma Swarowsky innehatte, erstellt.[154] Groag hatte bereits Ende der Zwanzigerjahre für die Seidlers diverse Inneneinrichtungen entworfen, die offensichtlich zu deren Zufriedenheit ausgefallen waren.[155] Dieses Projekt einer großbürgerlichen Villa in einem nahe am Stadtrand gelegenen Parkgürtel ist aufgrund seiner architektonischen Qualität als einer der Höhepunkte im Schaffen Jacques Groags anzusehen. Insbesondere veranschaulicht auch die geglückte Einbindung des umliegenden, unebenen Gartenterrains in das architektonische Konzept das ganzheitliche Denken des Architekten.

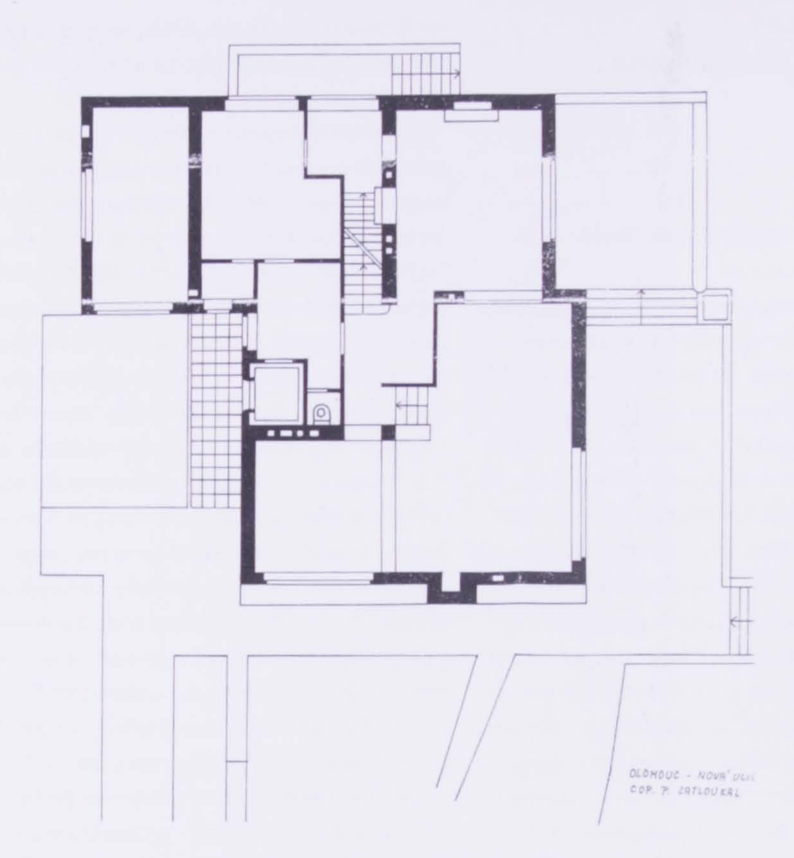
Der nahezu quadratische Grundriss des Baus wurde durch die zentralisierende Anordnung der Räume rund um eine mittig situierte Diele bestimmt, wobei jede Front durch Vor- oder Rücksprünge, die sich durch die jeweilige Funktion der Räume ergeben, eine betonte Gliederung erfährt. Grundsätzlich orientierte sich diese räumliche Strukturierung noch an das von Loos entwickelte Konzept des „Raumplanes", das hier jedoch sehr eigenständig weiterentwickelt wurde (Abb. 26). Eine opti-

152 Archiv Muzeum Olomouc A 103/1–4; die Theorie einer späten romantisierenden Periode vertritt P. Zatloukal (zit. Anm. 77). In diesem Kontext ist jedoch eher auf die große formale Affinität zur Villa Bermann hinzuweisen, die bereits rund 6 Jahre zuvor entstanden war.

153 Innendekoration 1937, S. 46ff. – Archiv Muzeum Olomouc A 102/1–4

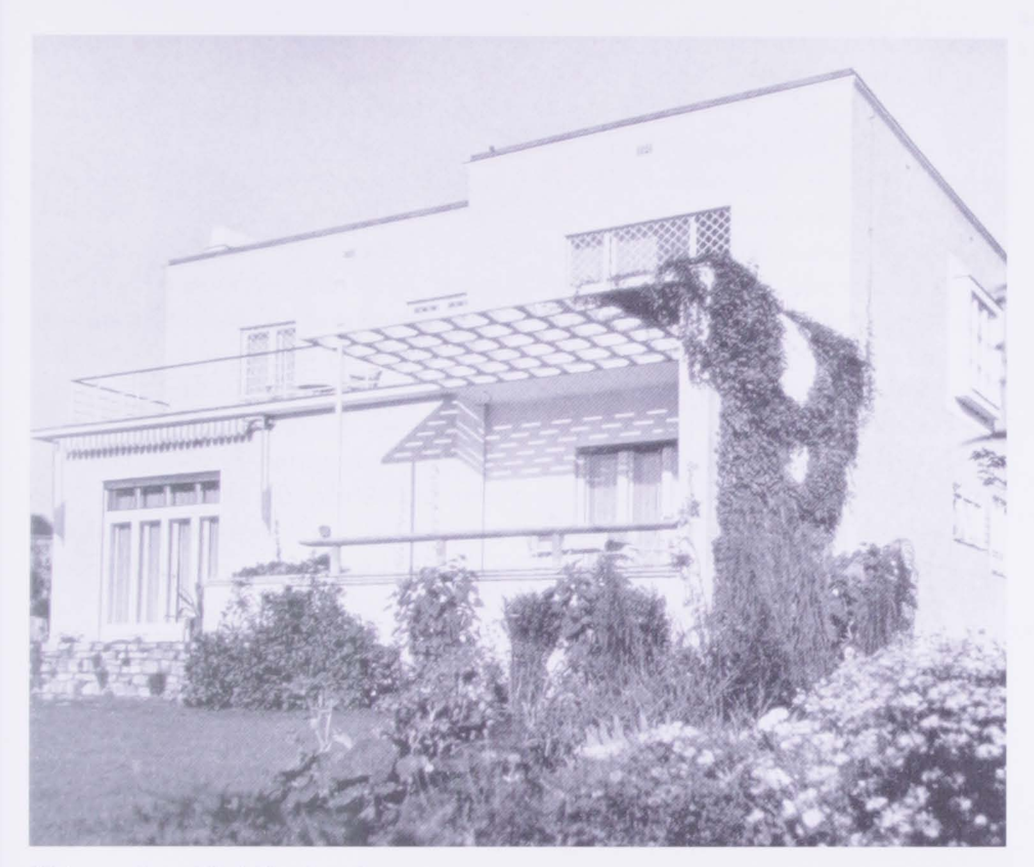
154 freundliche Auskunft Jan Groag †

155 Brief Jacques Groag vom 19. 5. 1927 (Dr. Willi Groag [†] – Maanit)



26. Jacques Groag, Villa Seidler, Olmütz/Olomouc, CZ, Grundriss, 1935

male Einbindung des Gartens in die Architektur war durch den Umstand gegeben, dass dessen Ausgestaltung gleichfalls von Groag konzipiert war, der das ansteigende Terrain in eine untere und eine obere Terrasse gliederte. Wobei diese höhenmäßige Differenzierung auch im Gebäudeinneren in dem ebenerdig liegenden Wohnbereich weitergeführt wurde. Das tiefer gelegene Wohnzimmer öffnete sich zu einer offenen, von einem Hausteinsockel begrenzten Terrasse hin ins Freie, während das Speisezimmer, das sich auf einem etwas höheren Niveau befand, durch eine breite Schiebetür mit einer glasüberdachten Pergola verbunden war, die auch bei weniger günstigem Wetter zu nutzen war. Diese beiden unterschiedlichen Funktionsbereiche des Speisezimmers und des Wohnraumes konstituieren auch die elegant-luftige Gartenfront, auf die der Architekt ein besonderes Augenmerk legte und die nicht zuletzt auch als eine Weiterführung des bei der *Villa Moller* entwickelten Formenvokabulars anzusehen ist (Abb. 27). Im Oberstock waren die Schlaf- und Badezimmer untergebracht, die durch die teilweise Zurückstufung des Geschoßes mit umlaufenden Balkons versehen waren. Zu erreichen waren diese Räumlichkeiten über eine kleine Treppe, die in der zentral gelegenen Diele situiert war.



27. Jacques Groag, Villa Seidler, Gartenfront

Die Innenräume wurden gleichfalls weitgehend von Groag eingerichtet, wobei die Luftigkeit und Helle durch handbedruckte Vorhänge (die wahrscheinlich von Hilde Blumberger angefertigt worden waren) eine besonders spielerische Note erhielten. Groag entwarf die fixen Einbaumöbel, scheute sich jedoch auch nicht, bereits vorhandenes Mobiliar zu verwenden und in die neu geschaffenen Innenräume zu integrieren. Dieser sehr pragmatische Zugang reflektiert die Positionierung Jacques Groags, die sich auch in dieser Hinsicht an der von Adolf Loos postulierten Ablehnung eines dogmatischen Gesamtkunstwerkes orientierte. Das Gebäude, über dessen spätere Geschichte und diverse Besitzerwechsel kaum etwas bekannt ist, ist trotz einiger Umbauten noch verhältnismäßig gut erhalten.

### *Umbau und Einrichtung der Villa Paula Wessely in Wien-Grinzing 1935*

Angesichts des guten Rufs, den Groag als Architekt genoss, und insbesondere auch aufgrund seiner guten Kontakte zu Wiener Schauspielerkreisen verwundert es nicht, dass die damals äußerst populäre Paula Wessely Jacques Groag mit einem höchst interessanten, aber ebenso schwierigen Bauvorhaben beauftragte. Die Wessely hatte Mitte der Dreißigerjahre bereits eine erfolgreiche Bühnenkarriere hinter sich und feierte damals gerade auch ihre ersten großen Filmerfolge, unter anderem mit Filmen wie „Maskerade", die heute bereits zur Legende geworden sind. In Hinblick auf ihre bevorstehende Eheschließung mit Attila Hörbiger wollte sich die gefeierte Schauspielerin ein neues Heim im noblen Wiener Vorort Grinzing errichten. Zu diesem Zweck hatte sie ein Areal an der Himmelstraße erworben, auf dem sich allerdings bereits zwei alte Bauobjekte befanden: ein ebenerdiges, fast bäuerlich strukturiertes Haus aus dem frühen 19. Jahrhundert und eine historistische Villa im Schweizer Stil mit Oberstock und Mansarde. Jacques Groag erhielt nun den Auftrag, diese beiden äußerst unterschiedlichen Objekte durch einen Umbau zu vereinen und die Raumaufteilung modernen Anforderungen entsprechend umzugestalten. Auch die Inneneinrichtung wurde ihm zur Gänze übertragen.

Die Auftragserteilung muss aufgrund des im Februar 1935 erteilten Baukonsenses bereits im Jahr zuvor erfolgt sein. Die relativ komplizierten Arbeiten zogen sich allerdings bis weit in das Jahr 1936 hin.[156] Der gesellschaftliche Umgang von Bauherrin und Architekt in dieser Zeit war ein äußerst freundschaftlicher, was sich unter anderem in dem Umstand manifestierte, dass Paula Wessely Jacques Groag stets vertraut als „Jacquerl" bezeichnete.[157] Der Architekt löste die sehr komplexe Aufgabe, indem er die beiden im rechten Winkel zueinander stehenden Objekte mittels einer Treppe verband und durch die Zufügung eines weiteren Traktes einen u-förmigen Binnenhof schuf, der mit seinem Säulenumgang und Blumenspalier dem biedermeierlichen Ambiente der alten Baulichkeiten angepasst war. Die seinerzeitige Durchfahrt des Winzerhauses, von wo aus die Räumlichkeiten zugänglich waren, wurde in ein elegantes Vestibül mit Marmorfußboden umgestaltet.[158] Durch das Ausbrechen großer Fenster und Terrassentüren war die geforderte Helle der Räume gewährleistet und wurde auch der gewünschte fließende Übergang zum Garten geschaffen.

Bei der Einrichtung des Hauses bewies Jacques Groag Fingerspitzengefühl darin, die Wünsche seiner Kunden zu erfüllen und dennoch seine eigene Formensprache nicht zu verleugnen. Das große Wohnzimmer, das die ganze Länge das alten Winzerhauses einnahm, erhielt durch einen offenen Kamin aus roten Ziegeln und eine elegante Sitzgarnitur in Leder, die sich durch eine fein abgestufte Farbigkeit auszeichnete, einen repräsentativen, aber dennoch gemütlichen Charakter (Abb. 28).[159] Die Räumlichkeiten des Hausherren waren einer Art von rustikalem Landhausstil verpflichtet, dem entsprach auch der große, eher an bäuerlichen Vorbildern orientierte Kachelofen und ein aus dunklem Holz angefertigter Einbauschrank. Demgegenüber ver-

156 MA 37/E. Z. 219; der Baukonsens wurde am 19. 2. 1935 erteilt – als Grundeigentümerin war immer Paula Wessely eingetragen.

157 freundliche Auskunft Kammerschauspielerin Maresa Hörbiger

158 Innendekoration 1937, S. 47ff.

159 ebenda



28. Jacques Groag, Villa Paula Wessely, Wohnzimmer, Wien/Grinzing, 1935



29. Jacques Groag, Villa Paula Wessely, Ankleideraum der Dame, Wien/Grinzing, 1935

mittelten die Zimmer der Dame ein eher großstädtisch-mondänes Flair. Die tapezierte Schrankwand im Ankleideraum war mit einem elegant gemusterten Chintz überzogen und zeichnete sich durch besondere Noblesse und Leichtigkeit aus (Abb. 29). Insbesondere bei diesem Einbaumöbel zeigte sich wieder Groags Gefühl für Raumökonomie. Um dem offensichtlich großen Platzbedarf der Hausherrin für ihre umfangreiche Garderobe zu genügen, nahm die Schrankwand die ganze Länge der Wand ein und reichte bis an den Plafond. Ein bereits vorhandenes Fenster, das belassen werden musste, wurde geschickt in den Einbau integriert und zu einer dekorativen Fensternische umgestaltet.[160] Auch der für den Architekten charakteristische raffiniert verspiegelte Toilettetisch durfte hier nicht fehlen.[161]

Wie schon bei der *Villa Seidler* gestaltete Groag auch den Garten, der durch verschiedene Brunnen und ein Wegesystem aus Haussteinplatten strukturiert wurde. Das durch die Hanglage bedingte schwierige Problem des Niederschlagwassers wurde mittels einer ausgeklügelt angelegten Regenrinne, die rund um die Rasenfläche geführt war, gelöst.[162] Der anspruchsvolle Umbau wurde seinerzeit mehrfach publiziert, diesmal aber selbstverständlich in der üblichen Weise nur unter Angabe der Anfangsbuchstaben der Auftraggeber.[163] Wie stolz der Architekt auf dieses Projekt war, das zweifellos auch einen hohen Reklamewert für ihn hatte, belegt die Schilderung des ehemaligen Hausbesorgers der Familie Hörbiger, der berichtet, dass Jacques Groag mehrmals Führungen für Damen der Wiener Gesellschaft

160 Domus 1937, XV, Nr. 114, S. 46
161 freundliche Auskunft Maresa Hörbiger
162 MA 37/EZ 219 – Bescheid vom 20. 6. 1936 und Auskunft M. Hörbiger
163 siehe Anm.158 und 160



30. Jacques Groag, Haus Franz Briess, Olmütz/Olomouc, CZ, 1936

durch das Haus des Schauspielerehepaares, das offensichtlich auf große Neugier gestoßen war, organisiert hatte. Aufgrund der Disziplinlosigkeit einer der Damen, die achtlos ihre Zigarette wegwarf, war es in der Folge zu einem Zusammenstoß des treu sorgenden Faktotums mit dem Architekten gekommen.[164]

Jacques Groag befand sich jetzt Mitte der Dreißigerjahre am Zenit seiner Karriere und erhielt zahlreiche Aufträge. In seiner Heimatstadt Olmütz konnte er für Franz Briess, ein weiteres Mitglied der Familie Briess, 1936 eine komfortable Villa errichten, wo er seine Fähigkeit, die Formensprache der Moderne bürgerlichem Wohnkomfort anzupassen, neuerlich beweisen konnte (Abb. 30). Trotz der Konflikte, die es seinerzeit beim Bau der *Groag-Villa* gegeben hatte, setzte Jacques Groag bei diesem Projekt die Zusammenarbeit mit dem örtlichen Baumeister Ernst Weiß fort, offensichtlich war man trotz aller Kontroversen schon ein eingespieltes Team.[165] Auch hier adaptierte der Architekt geschickt das Schema eines zentralisierenden Raumplanes, entsprechend den topographischen Verhältnissen und individuellen Bedürfnissen der Bewohner. Wie schon bei der ersten *Villa Briess* waren auch hier zwei nahezu identische, für sich abgeschlossene Wohnungen (eine jede verfügte über Küche und Bad) in den beiden Gescho-

164 Elisabeth Orth, Märchen ihres Lebens, Wien/München/Zürich 1975, S. 263

165 Bauakte Archiv Muzeum Olomouc A 104/2

ßen untergebracht, einzig die Terrasse der Erdgeschoßwohnung war etwas größer.

Möglicherweise aufgrund ökonomischer Zwänge, vielleicht auch infolge einiger Konzessionen an den Bauherrn, reichte dieses Projekt jedoch nicht ganz an die Raffinesse und Qualität der *Villa Seidler* heran, obwohl strukturell durchaus eine gewisse Affinität besteht. Die kubische Strenge des zweigeschoßigen Baus wurde in diesem Fall durch ein leicht geneigtes Dach gemildert, und die Gartenfront zeigt nicht die gewohnte Transparenz, sondern wird nur teilweise durch Balkons und Terrassen aufgebrochen. Der Einsatz von französischen Fenstern entspricht den für Groag charakteristischen, vertikalisierenden Tendenzen. Die offensichtliche Anpassung des Architekten an die eher konservative Ausrichtung der Auftraggeber reflektiert auch die Inneneinrichtung, die mit relativ wuchtigen Möbeln und üppigen Perserteppichen nicht ganz die für Groag übliche Leichtigkeit aufweist und sich eher an konventionellen repräsentativen Ansprüchen orientiert. Möglicherweise aufgrund des Umstandes, dass der Architekt hier seine Intentionen nicht zur Gänze umsetzen konnte, wurde der Bau auch seinerzeit nicht publiziert. Der Familie von Franz Briess, die als Juden zur Emigration gezwungen wurden, ist es geglückt, einen Teil des Mobiliars in ihre neue Heimat nach Neuseeland mitzunehmen. Als sie sich in Auckland ein neues Haus von Heinrich Kulka errichten ließen, der gleichfalls ein aus Mähren stammender Schüler von Adolf Loos war, wurde es von diesem weitgehend dem Olmützer Haus nachempfunden.[166] Dieses Gebäude ist trotz zahlreicher Besitzerwechsel noch in einem relativ guten Zustand erhalten.

### *Das Landhaus Otto Eisler in Ostravice 1935–1936*

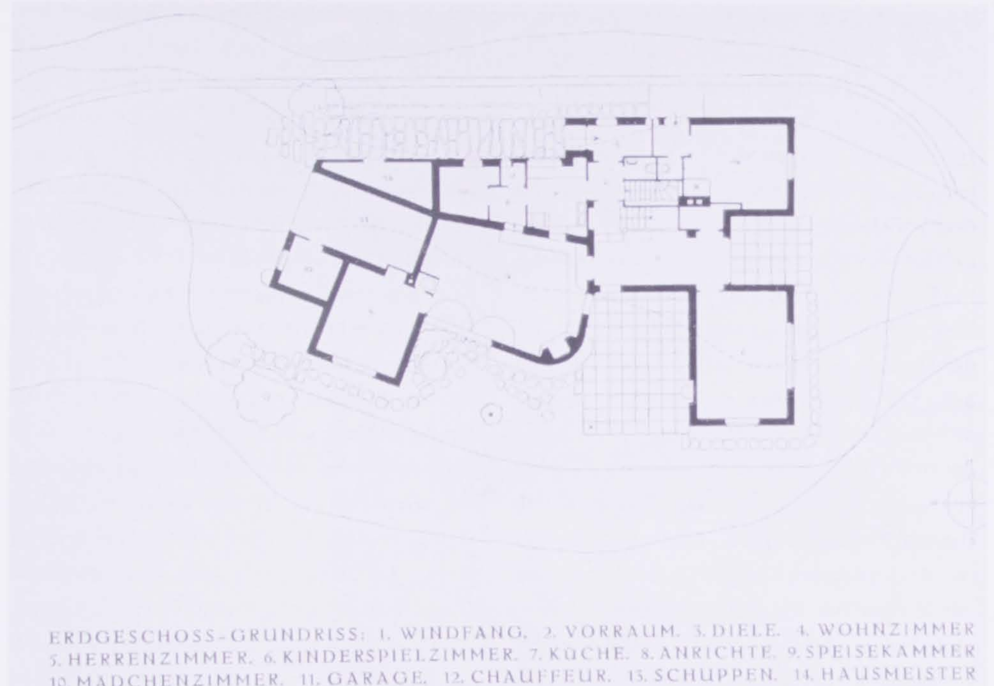
Gleichfalls in dieser Zeit war es Jacques Groag schließlich vergönnt, eines seiner architektonisch bemerkenswertesten Projekte zu realisieren. Für den Bauherrn, Dr. Otto Eisler, einen Chefchemiker eines großen Chemiewerkes in Mährisch-Ostrau (Ostrava), hatte er bereits zu Beginn der Dreißigerjahre dessen repräsentative Stadtwohnung in einer Mischung von großbürgerlicher Noblesse und funktionalistischer Kühle ausgestaltet.[167] Offensichtlich aufgrund der Zufriedenheit des Auftraggebers wurde Jacques Groag in der Folge, ähnlich wie im Falle der *Villa Seidler*, von Dr. Eisler beauftragt, ein Landhaus in Ostravice, einem kleinen Ort am Fuße der schlesischen Beskiden, zu errichten. Diese idyllisch ländliche Gegend in Nordmähren, nahe der polnischen Grenze, war insbesondere für die Bewohner der verrußten Industrieregion von Mährisch-Ostrau ein beliebtes Naherholungsziel. Da wir aufgrund eines schriftlichen Selbstzeugnisses des Architekten wissen, dass die endgültige Fertigstellung des Hauses im März 1936 erfolgte, sind die Planungs- und Bauarbeiten in den Jahre n1934/35 anzusetzen.[168]

Groag konnte bei diesem Projekt eindrucksvoll demonstrieren, dass er es verstand, in Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Anregungen eine höchst eigenständige Handschrift zu entwickeln. Insbesondere das angestrebte

166 freundliche Auskunft Mag. Iris Meder

167 Innendekoration (Wohnung Dr. Ing. E.) 1935, S. 156f.

168 Foto des Hauses als Postkarte gestaltet, datiert 21. 3. 1936, mit rückseitigem Bericht an Hilde Blumberger: „Es ist hier so unerhört schön und schade, daß Du nicht mit genießen kannst. Heute habe ich den ganzen Tag Aufnahmen gemacht. (. . .) Jetzt ist es vollendet" (Victoria & Albert Museum/AAD 1994/2/12)




31. Jacques Groag, Landhaus Dr. Otto Eisler, Ostravice, CZ, Grundriss 1935

Ideal, die Einheit von Architektur und umgebendem Garten, das der Architekt bereits ansatzweise bei der *Villa Seidler* und anderen Vorhaben umgesetzt hatte, wurde hier mit großer Virtuosität realisiert. Die speziellen topographischen Gegebenheiten der reizvoll hügeligen Gegend bestimmen sowohl die offenen – zum Teil von organischen Formen geprägten – Grundriss-Strukturen des Landhauses als auch die umgebende Gartenlandschaft, die in das Konzept einbezogen wurde, wobei die Hanglage effizient ausgenutzt wurde. Sowohl Bäume und Sträucher als auch ein Schwimmbecken und ein Kinderspielplatz wirken in ihrer unregelmäßigen Platzierung wie unmittelbar aus der sie umgebenden Landschaft heraus entwickelt. Auch die Wegführung der in Naturstein angelegten Verbindungspfade unterstreicht dieses biomorphe Gestaltungsprinzip. Das scheinbar Zufällig-Naturgegebene bestimmt daher auch die Situierung und Strukturierung des Landhauses: Landschaft, Garten und Architektur verschmelzen zu einer Einheit. Die frühe Prägung des Architekten durch Gestaltungsprinzipien eines Adolf Loos in Synthese mit den aktuellen zeitgenössischen Architekturströmungen des „organischen Bauens" erklären die ausgeprägte Dialektik des bemerkenswerten Grundrisses, der sich aus einem orthogonal geprägten östlichen Abschnitt und einem schräg versetzten, von organischen Formen bestimmten Bauteil zusammensetzt, der die Schwingung des Geländes aufnimmt (Abb. 31).

Durch diese ausgeklügelte Grundrisslösung wird nicht nur die südseitig gelegene Front

ausgeweitet, sie ermöglicht auch eine höhenmäßige Differenzierung des Baukörpers, der sich in Hinblick auf die Hanglage des Areals diesem ideal anpasst. Nur der hangseitige Abschnitt verfügt über ein Obergeschoß, während der tiefer gelegene Bauteil, der kurvilinear vorschwingt, ebenerdig gestaltet ist (Abb. 32). An dieser südseitig, dem Tal zugewendeten Front des Hauses sind auch konsequenterweise die Wohnräume der Familie situiert. Eingespannt zwischen dem Herrenzimmer und dem Kinderspielraum, die beide von einem rechteckigen Grundriss bestimmt werden, liegt das große Wohnzimmer, dessen südliche Ecke kurvig ausschwingt. Ein bis zum Fußboden reichendes Fenster, das wahlweise auch als Tür verwendet werden kann, stellt die Verbindung zur Terrasse her, die sich der geschwungenen Front des Hauses anpasst. Als Erweiterung des Wohnzimmers und des Kinderspielzimmers konzipiert, wird die Terrasse von einem weit vorkragenden, auf schlanken Pilotis aufliegenden Dach überdeckt, das auf der Höhe des großen durchgehenden Wohnzimmerfensters mit Glas ausgefacht ist, so dass das Sonnenlicht möglichst ungehindert in den Wohnraum fallen kann. Von der Seite erhält die Terrasse Windschutz durch den vorgeschobenen Trakt des Kinderspielraumes. Im etwas zurückversetzten Obergeschoß sind die Schlafräume und Gästezimmer untergebracht. Die diversen Wirtschafts- und Personalräume liegen an der Nordseite.[169]

Mit diesen bemerkenswert biomorphen Tendenzen, sowohl in der Gesamtgestaltung der Anlage als auch in der Konfiguration des Grundrisses und des Baukörpers, emanzipierte sich Groag von den rationalistisch geprägten Kategorien eines Adolf Loos und begann einen eigenständigen Weg zu gehen, der jedoch insbesondere in einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit der zeitgleichen österreichischen Architektur zu sehen ist. Der Einsatz von biomorphen Formen wurde Mitte der Dreißigerjahre nicht zuletzt in Deutschland von Hugo Häring vertreten, aber vor allem auch in dem Groag so nahe stehenden *Wiener Milieu*, im Umfeld von Josef Frank und Oskar Strnad, beschäftigte man sich unter Einfluss der ostasiatischen Philosophie mit dieser Thematik. Frank hatte bereits 1930 einen halboffenen, terrassenförmigen Teesalon in geschwungenen Formen konzipiert, der durchaus als Vorbild für die Terrassengestaltung des Landhauses Eisler gedient haben könnte. Der Entwurf von Frank hat allerdings das Umfeld völlig ausgespart. Demgegenüber ist die Art und Weise, wie bei Groags Landhaus Landschaft und Architektur strukturell verbunden wurden, durchaus vergleichbar mit dem von Ernst Plischke kurz zuvor, 1933/34, errichteten *Haus Gamerith*. Generell beeinflussten Plischke und Groag einander des Öfteren und standen sich auch nicht selten als Konkurrenten gegenüber. Sowohl in Hinsicht auf die Größenordnung als auch die topographische Situierung und Typologie unterliegen die beiden Landhäuser ähnlichen Kriterien. Das *Haus Gamerith* wurde damals in Fachkreisen sehr bewundert und hatte insbesondere durch seine Auszeichnung mit dem Großen Österreichischen Staatspreis 1935 eine erhebliche Publizität erhalten.[170]

Von offensichtlich sehr ähnlichen Intentionen getragen, weisen beide Projekte, sowohl das *Haus Gamerith* als auch das *Landhaus Eisler*, große Parallelen auf. Um eine optimale

169 Innendekoration 1937, S. 12ff. und Architectural Review 1944, vol. 95, S. 9ff.

170 siehe dazu Ursula Prokop, Ein ungemein schwieriger Balanceakt, Der große österreichische Staatspreis 1934–37, in: Kunst und Diktatur, Baden, 1994, S. 276ff.



32. Jacques Groag, Landhaus Dr. Eisler, Ostravice, CZ

Anpassung an die Landschaft zu erzielen und die wetter- und lichtbegünstigte Front möglichst breit gestreckt zu gestalten, fühlen sich beide Architekten bemüßigt, den Baukörper stark zu gliedern, indem sie orthogonal strukturierte Bauteile mit unregelmäßigen, schräg gesetzten verbinden. Aufgrund dieser nicht unähnlichen Gliederung ergeben sich auch die Situierung des Wohntraktes der Hausbesitzer und die der Wirtschafts- und Personalräume nach dem nahezu gleichen Schema. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die teilweise umlaufende Terrasse, deren Überdachung von grazilen Pilotis getragen wird und dadurch den beiden Landhäusern eine spezifische Eleganz und Leichtigkeit verleiht. Neben diesen formalen Affinitäten gibt es allerdings auch große Unterschiede, insbesondere im Konstruktiven. Während das *Haus Gamerith* weitgehend eine einfache Holzkonstruktion ist, ist das *Landhaus Eisler* dahingegen aus Beton und Ziegel errichtet. Dieser grundlegende Unterschied in der Bautechnik ist möglicherweise durch die bessere ökonomische Potenz des Auftraggebers von Groag zu erklären, aber sicherlich auch auf dessen Erfahrung als Bauingenieur, insbesondere auf dem Gebiet des Betonbaus, zurückzuführen.

Ungeachtet dieser technischen Kompetenz brachte Groag jedoch auch bei diesem Projekt wieder seine Fähigkeit ein, durch den differenzierten Einsatz von Werkstoffen und Farben höchst malerische Effekte zu erzielen. Während das Haus selbst rosa getüncht war, waren Fenster und Säulen weiß gestrichen und der Fußboden der Terrasse mit roten Ziegeln ge-

pflastert. In Ergänzung dazu war die Unterseite des stark vorkragenden Terrassendaches mit Holz verschalt und das Mobiliar des Vorplatzes in apfelgrünem Schleiflack gehalten. Neben zahlreichen Pflanzen rundete noch die Aufstellung einer Brunnenfigur in Form eines weiblichen Aktes des Wiener Bildhauers Georg Ehrlich (der – wie bereits erwähnt – mit Groag befreundet war) das kultivierte Ambiente des Vorplatzes ab. Diese malerischen Qualitäten des Architekten zeichneten auch die Innenräume aus, deren gesamte Einrichtung, inklusive der Teppiche und Beleuchtungskörper, gleichfalls von ihm entworfen wurde. Neben Groags Anliegen, den Räumen eine optimale natürliche Beleuchtung zu gewährleisten, gelang es ihm auch, diese möglichst rationell und zugleich auch elegant zu möblieren.

In der großen Wohnhalle vermittelte neben einem blau-weiß bedruckten Leinenvorhang vor der Terrassentür insbesondere ein Kamin aus Rohziegeln ein gemütliches, leicht rustikales Ambiente auch für kühle Tage. Generell wurde das Haus jedoch von einer technisch ausgeklügelten Warmluftheizung, die im Keller untergebracht war, temperiert. Die Garnitur in der Kaminecke war durch die Verwendung verschiedenster Materialien bewusst zufällig gestaltet. Das Tischchen des Sitzplatzes war aus Birnenholz, der Hocker mit Kalbsleder belegt und der Lehnstuhl mit schwarz-weißer Handwebe überzogen. Durch urbane Eleganz zeichnete sich dahingegen der große Schlafraum im Oberstock aus. Die Überbauung der kleinen Treppe, die den Raum zweiteilte, wurde von Groag in der für ihn kennzeichnenden Raumökonomie für den Einbau eines Kastens und eines Toilettetisches ausgenutzt. Der Wohnbereich der Hausherrin zeichnete sich durch den Einsatz von zarten Pastellfarben aus. Der den Boden bedeckende gemusterte Webstoff und der Chintz der Polstermöbel waren in den Farben Beige, Rosa und Grau gehalten. Das von Pflanzen umwachsene Rundfenster dieses Raumes unterstrich die organische Grundhaltung des Baus.[171]

Jacques Groag erntete für dieses Projekt, das relativ schnell einen umfassenden Niederschlag – insbesondere auch in internationalen Architekturzeitschriften – fand, mehrfach höchstes Lob von Seiten der Fachwelt. Max Eisler, der bekannte Wiener Architekturpublizist (der jedoch höchstwahrscheinlich nicht mit dem Bauherrn Otto Eisler verwandt war), widmete Groags Landhaus bereits kurz nach der Fertigstellung 1937 in der Zeitschrift „Innendekoration" einen längeren Artikel, dessen Beschreibung wir auch eine genauere Kenntnis der Inneneinrichtung verdanken. Resümierend urteilte er über Groag: *„Es ist im einzelnen und ganzen ein überaus leichtes und freies und beglückendes Gebilde, in dem sich der Künstler – eine der besten und eigentümlichsten Begabungen der Wiener Schule- , begünstigt durch einen verständnisvollen Bauherrn, in der intimen Kraft seines Charakters völlig aussprechen konnte."*[172] Gleichfalls 1937 widmete Gio Ponti in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift „Domus" dem Projekt einen umfassenden dreiseitigen Bericht. Ponti registrierte insbesondere Groags ganz neuen und freien Zugang in der Konzeption eines Landhauses und lobte seine *„nuovo modo di pensare la casa in campagna, modo pieno di seduzioni, di semplicità di poesia"*.[173] Ebenso wurde die gelungene Einheit von Landschaft und Architektur hervorgehoben.

171 Innendekoration 1937
172 ebenda
173 Gio Ponti, in: Domus 1937, XVI, Nr. 119, S. 1ff.

Ein Jahr später, 1938, veröffentlichte der aus Wien stammende Architekt Felix Augenfeld, der zu diesem Zeitpunkt bereits emigriert war, eine zusammenfassende Darstellung des österreichischen Architekturgeschehens der Zwischenkriegszeit in einer englischen Fachzeitschrift. In dem sehr kompetenten Überblick spannte er den Bogen von den Anfängen der modernen Architektur bei Otto Wagner und Adolf Loos bis zu Clemens Holzmeister und Oswald Haerdtl. Bemerkenswerterweise hebt Augenfeld in diesem Artikel auch bereits die Bedeutung des Späthistoristen Carl König hervor, dessen Wirken – insbesondere als Lehrer zahlreicher bedeutender Architekten – erst vor wenigen Jahren erkannt wurde. Bei der Präsentation diverser Landhäuser, die, nach Augenfeld, am meisten zu einer eigenständigen Entwicklung in der österreichischen Architektur beigetragen haben, wird das *Landhaus Eisler* explizit in einer Reihe neben den Bauten von Ernst Plischke und Lois Welzenbacher vorgestellt.[174]

Groag selbst publizierte einige Jahre später – bereits in der Emigration – das *Landhaus Eisler* in einer englischen Fachzeitschrift.[175] Dieser Bericht erschien Ende 1944 im Kontext der Veröffentlichung einiger weiterer Bauten, wie einer Tankstelle in Brünn und eines Wohnblocks für Arbeiter in Mährisch-Ostrau. Offensichtlich beabsichtigte der Architekt, angesichts des bald zu erwartenden Kriegsendes, sich mit seinen qualitätsvollsten Bauten dem englischen Publikum vorzustellen. Dennoch sollte die Situation für ihn auf dem Gebiet der Architektur aussichtslos bleiben. – Es wird davon noch zu sprechen sein. – Das *Landhaus Eisler* erfuhr allerdings auch einige Jahre nach dem Krieg nochmals eine Würdigung. In einer englischen Publikation von 1950, die einen Überblick über die bedeutendsten Bauten der klassischen modernen Architektur gibt, figuriert Groags Landhaus unter anderen sogar neben Projekten von Gunnar Asplund, Le Corbusier und Walter Gropius. In der Beschreibung des *„House in Czechoslovakia"* rühmt der Autor Oliver Hill: *„An example of the integration of house and garden, where the two have to become one entity. All the advantages of open air living are here apparent. Note the delicate contrast between the simple curved wall, the primitive paving stone, the brick paved dining space and the surrounding verdure."*[176]

Auch dieses Haus hatte schließlich eine wechselvolle Geschichte. Otto Eisler und seine Familie mussten als Juden das Land 1939 verlassen und gingen nach Südamerika. Da das Gebäude für die Unterbringung irgendwelcher Institutionen zu klein und auch zu entlegen war, wurde es die Wohnstätte zweier Familien. Es ist daher noch relativ unverändert erhalten, wenn auch in einem sehr schlechten Zustand.

Die große und auch internationale Beachtung, die Jacques Groag damals mit diesem Projekt erfuhr, das in eine Reihe mit den bedeutendsten Bauten seiner Zeit gereiht wurde, gibt Aufschluss darüber, dass dem Architekten damit der Durchbruch gelungen und er gerade im Begriff war, eine große Karriere zu starten. Möglicherweise entschloss er sich auch angesichts dieses persönlichen Erfolgs zur Eheschließung mit Hilde Blumberger, die im August 1937 erfolgte, wodurch eine bereits seit langem bestehende Beziehung legitimiert wurde.[177]

174 Felix Augenfeld, Modern Austria, Personalities and style, in: Architectural Review, vol. LXXXIII, 1938, p. 165ff.

175 Jacques Groag, House in the beskid hills, in: Architectural Review 1944, vol. 95, p. 9ff.

176 Oliver Hill, Fair Horizon, Buildings of today, London 1950, p. 84f.

177 Meldezettel Jacques Groag, vom 14. 8. 1937/MA 8, Wr. Stadt- u. Landesarchiv

### *Ende der Dreißigerjahre – diverse Projekte in Mährisch-Ostrau und Brünn*

Offensichtlich aufgrund der guten Kontakte Jacques Groags zu Unternehmerkreisen der damals ökonomisch sehr potenten Region um Mährisch-Ostrau konnte der Architekt noch einige weitere sehr bemerkenswerte Bauvorhaben in dieser Gegend realisieren. Gegen Ende der Dreißigerjahre errichtete er für den Gerbereibesitzer Oskar Spitzer ein Einfamilienhaus in Skoczow, einer hübschen Kleinstadt mit einem malerischen Marktplatz, die aufgrund der Grenzregelung nach dem Ersten Weltkrieg auf polnischem Staatsgebiet zu liegen kam. Oskar Spitzer war der Schwager von Frederik Sinaiberger, der – wie bereits erwähnt – als Kunstfreund und dilettierender Maler insbesondere auch Sergius Pauser gefördert hatte. Im Rahmen dieses Personenkreises aus dem Gebiet des alten Österreichisch-Schlesien, das aufgrund der veränderten politischen Situation nach dem Ende der Monarchie sich jetzt auf mehrere Staatsgebiete verteilte, scheinen sich generell einige nicht unwichtige Kontakte zwischen dieser nordmährisch-polnischen Region und Wiener Künstlern ergeben zu haben.[178]

Aufgrund des Umstands, dass Oskar Spitzer 1938 eine junge Wienerin geheiratet und offensichtlich in Hinblick auf den zu gründenden Hausstand zwei Jahre zuvor das schon etwas außerhalb der Stadt gelegene Grundstück erworben hatte, ist die Errichtung des Hauses ungefähr um 1937 anzusetzen. Das Areal lag unmittelbar neben der aufwändigen Villa seines begüterten Schwagers Frederik Sinaiberger, die kurz zuvor errichtet worden war und für die sogar Josef Hoffmann mehrere (allerdings nicht ausgeführte) Vorentwürfe angefertigt hatte.[179] Oskar Spitzer, der als eher nüchterner Kaufmann den aufwendigen Lebensstil seines Schwagers nicht sehr schätzte, intendierte dahingegen einen etwas bescheideneren Bau, der allerdings dennoch den Anforderungen an einen zeitgemäßen Wohnkomfort entsprechen sollte, wobei Jacques Groag offensichtlich der richtige Mann war.

Bemerkenswert ist beim Projekt des *Haus Spitzer*, das zeitlich nach dem *Landhaus Eisler* einzuordnen ist, die Abkehr des Architekten von offenen Strukturen und die Rückkehr zu einem kubisch geschlossenen Baukörper (Abb. 33). Wieweit hier die Intention des Bauherren oder auch die relativ ausgeprägte Hanglage des Grundstückes, die eine größere Ausbreitung in die Fläche nicht erlaubt, eine Rolle gespielt haben könnten, ist ungeklärt. Auch kurvilineare Elemente, wie sie beim *Landhaus Eisler* prägend sind, finden sich hier nur ansatzweise an der rückwärtigen Eingangsfront.[180] Das von einem größeren Gartenareal umgebene Gebäude erstreckte sich über drei Geschoße, wobei – durch die Hanglage bedingt – das Kellergeschoß sich zum Teil etwas über Bodenniveau erhob. Die Fronten des Baus waren jeweils durch das Wechselspiel von Fensterbändern und hochrechteckigen Fenstern rhythmisiert, deren Asymmetrie durch die betont aus der Achse gesetzte Terrasse im Erdgeschoß noch zusätzlich akzentuiert wurde. Dem entsprach auch die Über-Eck-Führung des Balkons im Obergeschoß, dessen Boden sich aus einer herauskragenden Platte konstituiert,

178 freundliche Auskunft Dr. Monica Spitzer-Strauss – New York

179 siehe dazu E. Sekler, Josef Hoffmann, Slzb./Wien 1986, WV 351

180 Da das Haus nie publiziert wurde und auch keinerlei Grundrisse vorhanden sind, ist nicht geklärt, ob sich in diesem Teil eventuell die Treppe befunden haben könnte.



33. Villa Spitzer, Skoczow, Polen, um 1936

die den Baukörper nahezu konstruktivistisch durchschneidet.

Auch in diesem Fall wurde der Garten von dem Architekten mitgestaltet, dessen Trassierung und Wegeführung sich sensibel den topographischen Gegebenheiten anpasste. In dieses ganzheitliche Konzept war auch die Gestaltung der Gartenmauer miteinbezogen, die – unmittelbar an das Haus anschließend – die seitliche Begrenzung der Terrasse bildete, wobei eine kleine, in diese Mauer integrierte Pergola die Weiterführung des architektonischen Konzepts in den Gartenbereich verdeutlicht. Höchstwahrscheinlich dürfte der Architekt das Haus auch eingerichtet haben. Leider sind keine weiteren Unterlagen darüber erhalten.

Oskar Spitzer und seine Frau konnten sich allerdings nicht lange ihres neuen Hauses erfreuen. Wie die meisten der Auftraggeber Jacques Groags mussten auch die Spitzers aufgrund ihrer jüdischen Herkunft ihre Heimat 1939 verlassen. Sie gingen zuerst nach England, wo sie in London noch Kontakt mit Groag hatten, um jedoch nach dem Krieg in die USA auszuwandern. Der Schwager und Nachbar Oscar Spitzers, Frederik Sinaiberger, machte unter dem Namen Frederik Serger in der Emigration noch eine späte Karriere als Maler, wobei er sich formal weitgehend von seinem Lehrer Sergius Pauser löste und eher an die *École de Paris* anlehnte. Seine Frau und spätere Witwe führte in den Fünfziger-/Sechzi-

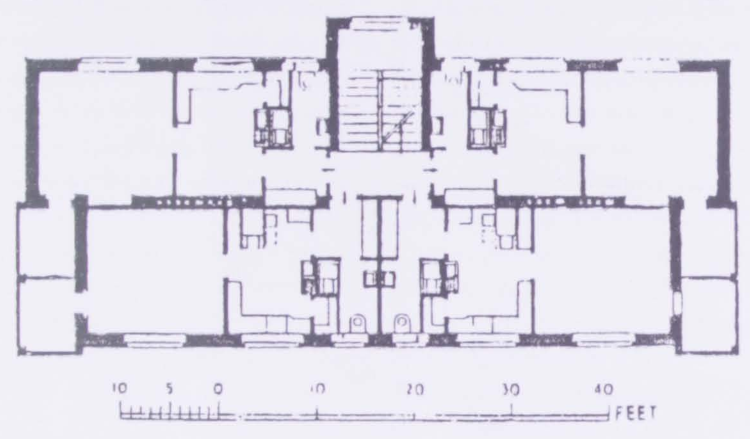
gerjahren eine der bedeutendsten Galerien in New York, die vor allem österreichische Kunst vertrieb.[181] Das *Haus Spitzer* in Skoczow erfuhr nach der Enteignung verschiedene Einquartierungen, diente während des Krieges als Sanatorium und wurde in der Folge umfassenden Änderungen unterzogen. Insbesondere wurde die ursprüngliche Terrasse zugemauert und an der Hangseite ein größerer Annex mit Liegeterrasse angefügt.

Das Naheverhältnis Jacques Groags zu Unternehmern und Fabrikanten aus der nordmährischen Industrieregion reflektieren auch seine nächsten Aufträge, die er von einem petrochemischen Werk in Mährisch-Ostrau erhalten hatte. Die Kontakte könnten hier möglicherweise über den Chemiker Dr. Otto Eisler (den Bauherrn des Landhauses in den Beskiden) erfolgt sein.[182] Für dieses nicht näher bekannte Unternehmen führte Groag in der Folge mehrere Projekte aus, die sich zum Teil auf den Bereich der Industriearchitektur erstreckten und in die er daher auch sein Können als Bauingenieur einbringen konnte. Denn obwohl Jacques Groags Renommee fast ausschließlich auf seinem Erfolg als Architekt von Einfamilienhäusern und als Designer von Inneneinrichtungen beruhte, war er daneben – was damals weitgehend unbekannt war – auch immer wieder in seiner ureigensten Domäne als Bautechniker tätig. Insbesondere für den familieneigenen Betrieb in Olmütz hatte er von Anfang seiner Karriere an immer wieder diverse technische Einrichtungen und Umbauten konzipiert.[183] Seine Kompetenz in technischen Belangen in Verbindung mit seiner architektonischen Erfahrung haben ihn zweifellos dazu prädestiniert, auch den komplexen Anforderungen bei der Errichtung solch technischer Anlagen gerecht zu werden.

Aufgrund der ungenügenden Quellenlage ist es jedoch sehr schwierig, das tatsächliche Ausmaß von Groags Tätigkeit auf diesem Gebiet zu rekonstruieren, da nur einige der Projekte publiziert wurden und sonstige Unterlagen nur spärlich erhalten sind. Gesichert, da von Groag selbst in seiner englischen Emigration veröffentlicht, ist die Planung einer Wohnhausanlage für die Arbeiter eines Chemiewerkes, die Ende der Dreißigerjahre in einem Vorort von Mährisch-Ostrau (wahrscheinlich in Wittkowitz [Vitkovice]) errichtet wurde.[184] Die Anlage umfasste zwei parallel zueinander liegende Wohnblocks und war für allein stehende Arbeiter oder kinderlose Ehepaare gedacht. Die dreigeschoßigen Wohnhäuser verfügten in jedem Stockwerk über vier Wohnungseinheiten, die jeweils eine Wohnküche, einen Schlafraum, ein Badezimmer mit integriertem WC und eine Loggia umfassten. Wobei es Groag durch einen sehr ausgeklügelten Grundriss ermöglichte, dass auch die Loggien der an der Innenseite gelegenen Wohnungen zur Schmalseite hin gerichtet und dadurch nicht verschattet waren. Alle Hauseingänge waren dahingegen an den inneren Fronten situiert (Abb. 34). Im Erdgeschoß befanden sich außer der Heizanlage diverse Gemeinschaftseinrichtungen, wie eine Wäscherei und ein Trockenraum. Die Nord-Süd-Orientierung der beiden parallel liegenden Blocks gewährleistete, dass jeder Wohnraum entweder von Osten oder von Westen Sonneneinfall hatte.

181 freundliche Auskunft Dr. Monika Spitzer-Strauss
182 Nach Aussage seines Neffen Dr. Willi Groag (†) – Maanit – handelte es sich um die Firma Rütgers, schriftliche Belege dazu sind leider nicht erhalten.
183 freundliche Auskunft Jan Groag (†) – New York
184 Architectural Review 1944, vol. 95, p. 12

Jacques Groag




34. Jacques Groag, Arbeiterwohnblock in Mährisch-Ostrau/Ostrava, CZ, Grundriss, um 1938



35. Jacques Groag, Arbeiterwohnblock in Mährisch-Ostrau/Ostrava, CZ, Außenansicht, um 1938

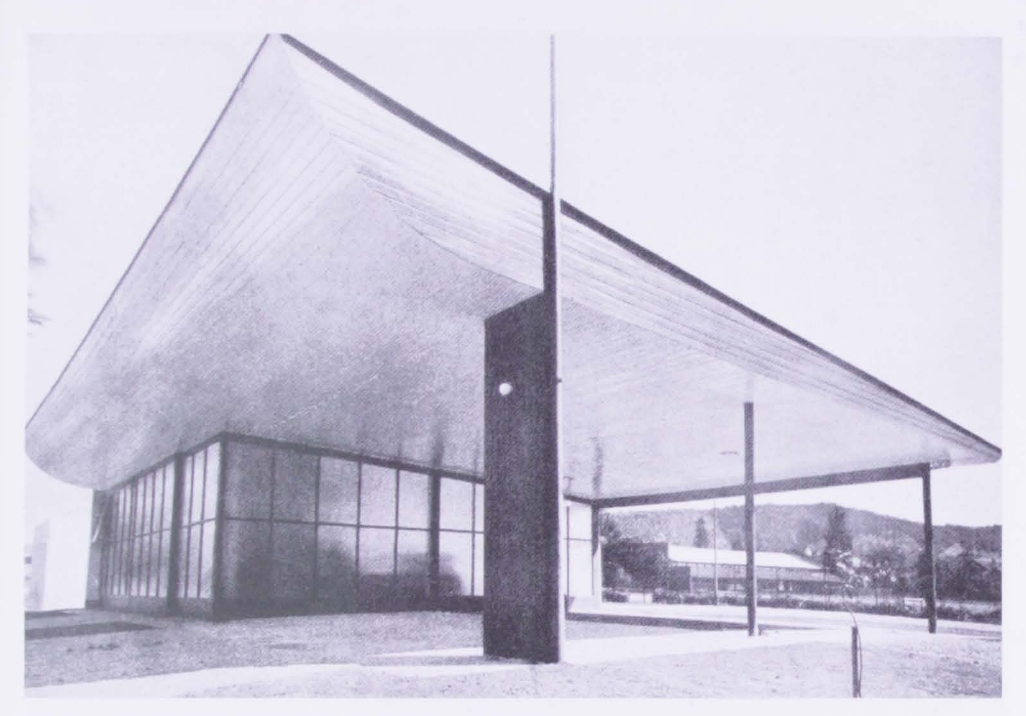
In konstruktiver Hinsicht handelte es sich bei dieser Wohnhausanlage um Skelettbauten in Stahlbeton, die mit Hohlziegel ausgefacht und außen weiß verputzt waren. Spiegelsymmetrisch zueinander angeordnet, wurden die beiden Baukörper durch die Zurückstufung des obersten Geschoßes und den offenen skelettartigen Charakter der an den Eckseiten liegenden Loggien harmonisch gegliedert und aufgelockert. Auch bei den Fassaden war der Architekt um eine ästhetische Lösung bemüht, indem er die glatten weißen Längsfronten, die nur durch die dreiteiligen Fenster rhythmisiert waren, durch ein leicht vorkragendes Gesims und die beiden seitlichen, etwas vorspringenden Pfeiler der Loggien wie von einem Rahmen eingefasst wirken lässt (Abb. 35). Sowohl in der räumlichen Organisation als auch in der formalen Durchgestaltung werden hier Affinitäten zu den Wohnhausanlagen des *Roten Wien* der Zwischenkriegszeit manifest, insbesondere zu Lösungen, wie sie Josef Frank zum Einsatz brachte. In sehr ähnlicher Weise wurde der rahmende Effekt eines Gesimses und seitlich gesetzter Loggien, die dem Baukörper eine größere Transparenz und Leichtigkeit verleihen, von Frank bei der 1928/29 errichteten Wohnhausanlage in der Sebastian-Kelch-Gasse angewendet.

Wobei Groags Orientierung an Frank, auf die schon beim *Landhaus Eisler* hingewiesen wurde, sicher keine zufällige war. Generell war Josef Frank in der Zwischenkriegszeit einer der prominentesten österreichischen Architekten und in seiner Aufgeschlossenheit modernen Strömungen gegenüber ein Vorbild für die jüngere Generation, der Groag angehörte. Die Kontakte mit Frank werden aus mehreren Gründen relativ eng gewesen sein. Nicht nur dass Groag mit Frank im Rahmen des *Werkbundes* – vor allem der *Werkbundsiedlung* – zusammengearbeitet hatte, verband sie ihre jüdische Herkunft und auch ihre Ausbildung an der Wiener Technischen Hochschule (bereits im ersten Kapitel wurde auf diese Naheverbindung zu Frank und seinem Kreis hingewiesen). Wobei es ein signifikantes Zeitphänomen war, dass die meisten Architekten jüdischer Herkunft an der Technischen Hochschule studiert hatten – nicht zuletzt auch aufgrund der Lehrtätigkeit von Carl König, der als einer der erfolgreichsten und auch meistangesehenen Architekten der vergangenen Jahrhundertwende als Paradebeispiel einer geglückten Assimilation betrachtet wurde. Obwohl Groag, bedingt durch sein technisches Baustudium, nicht unmittelbar ein Schüler Carl Königs war, war er jedoch offensichtlich diesem Umfeld sehr verbunden. Demgegenüber war die Atmosphäre an der Akademie der Bildenden Künste, der zweiten Wiener Ausbildungsstätte für Architekten, in diesen Jahren eher deutschnational bis antisemitisch geprägt.[185]

Neben der Errichtung dieser Arbeitersiedlung steht mit großer Wahrscheinlichkeit auch eine gegen Ende der Dreißigerjahre in Brünn errichtete Tankstelle, der eine Autoreparatur- und eine Treibstoffprüfstation angeschlossen waren, im Kontext von Jacques Groags Arbeiten für diesen nordmährischen petrochemischen Betrieb. Auch dieses Projekt ist, wie die Arbeitersiedlung in Mährisch-Ostrau, durch die Veröffentlichung in einer englischen Fachzeitschrift (bereits aus der Emigrationszeit des Architekten) relativ gut dokumentiert.[186] Bei dieser Bauaufgabe, die damals noch relativ neu war und sich daher für den Einsatz eines eher avantgardistischen Formenvokabulars be-

185 siehe dazu Ursula Prokop, Wien. Aufbruch zur Metropole, Wien 1994, S. 65ff.

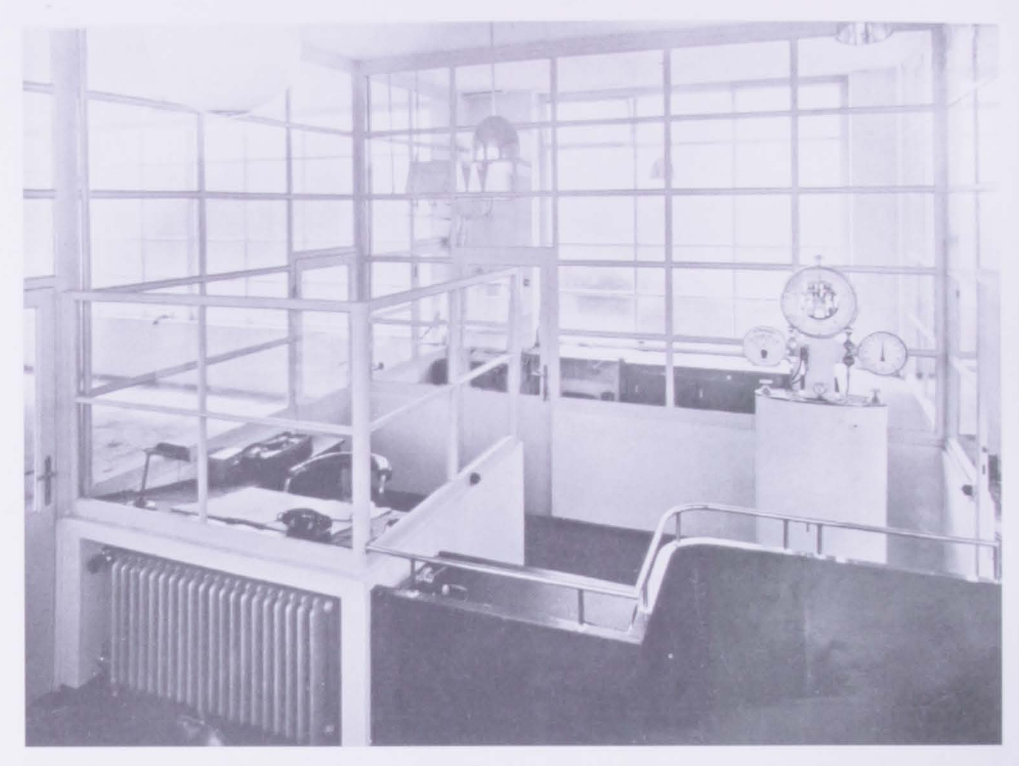
186 siehe Anm. 184, p. 38



36. Jacques Groag, Tankstelle in Brünn/Brno, CZ, um 1937/38

sonders anbot, konnte Groag seine Orientierung an die zeitgenössische Moderne und sein technisches Können sehr geglückt zum Einsatz bringen. Die Anlage gliederte sich in zwei Abschnitte, in den eigentlichen Bau und einen – von einem weit vorkragenden Flugdach überdeckten – offenen Bereich, der neben der Tankstelle auch einen Abstellplatz für wartende Autos umfasste, wo erste Kontrollen durchgeführt werden konnten. Im Gebäudeinneren waren eine Autoreparaturwerkstätte und eine Prüfstation zur Messung des Treibstoffverbrauchs untergebracht.

Von außen bot sich der Bau als transparenter gläserner Baukörper dar, der von einem elegant geschwungenen Flugdach bekrönt wird (Abb. 36). Der Architekt kombinierte hier eine zum Großteil aus Holz errichtete Konstruktion mit massiven Stahlträgern. Das Flugdach war aus Holz, abgedeckt mit Dachpappe und Kies. Der großzügige Einsatz von Glas, sowohl für die Außenfronten als auch als raumteilendes Element bei der Innenaufteilung, ermöglichte eine Kontrolle aller Vorgänge – sowohl von innen als auch außen – von jedem Betrachterstandpunkt aus. Demgemäß waren alle nicht transparenten Elemente, wie auch die Schwingtüren, niedrig gehalten. Eine luzide Funktionalität und auch so manches Detail, wie das Stahlrohrgeländer und schlichte Kugellampen, lassen den Einfluss von Tendenzen des *Bauhauses* fühlen (Abb. 37). Nicht überraschend verbindet der Architekt hier technischen Funktionalismus mit harmonischen Proportionen und einer kühnen Eleganz. Dieser kleine Bau war, sowohl durch seine formale als auch seine konstruktive Progressivität, zweifellos auf dem letzten Stand der damali-



37. Jacques Groag, Treibstoffprüfstation, Brünn/Brno (?), CZ, um 1937/38

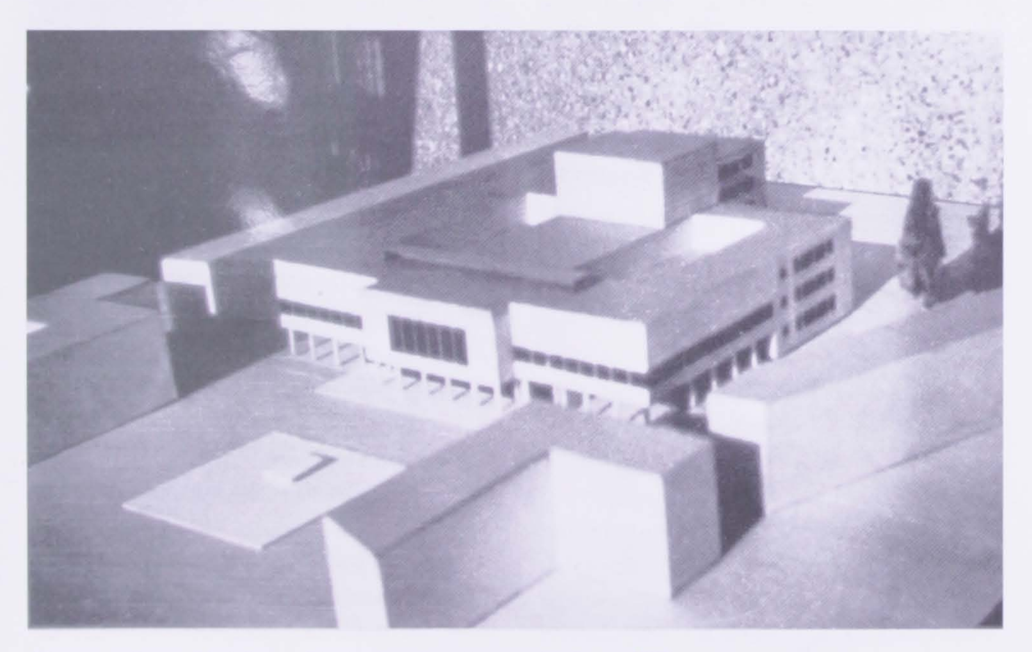
gen Moderne. Im Kontext dieser Planungen scheint auch ein weiteres Projekt errichtet worden zu sein, dessen Funktion jedoch aufgrund der unzulässigen Quellenlage nicht näher geklärt ist. Der ebenerdige, in schnittigem Halbrund geschwungene Bau könnte vermuten lassen, dass es sich hier gleichermaßen um eine kleine Betriebsstation oder Tankstelle gehandelt haben könnte (Abb. 38).

Ein mögliches weiteres Bauvorhaben für diese Firma – es dürfte sich in diesem Fall um eine größere Anlage gehandelt haben, die wahrscheinlich sowohl Büroräume als auch Produktionsstätten mit einschloss – gelangte jedoch höchstwahrscheinlich nicht mehr zur Ausführung. Die Ursachen dafür sind sicherlich in den sich überstürzenden politischen Ereignissen Ende der Dreißigerjahre zu sehen. Das Modell des Projektes, das in einer Fotografie dokumentiert ist, zeigt in der formalen Durchgestaltung des Baukörpers mit Flachdach, durchgehenden Fensterbändern und Pilotis im Erdgeschoß eine große Affinität zu Tendenzen, wie sie von Le Corbusier ausformuliert worden waren. Wobei jedoch bei der differenzierten Gliederung des Baukörpers offensichtlich auch auf ein gewisses Maß an Symmetrie Wert gelegt wurde (Abb. 39).

Anhand dieser in den Dreißigerjahren errichteten Bauten auf dem Gebiet der damaligen Tschechoslowakei erhebt sich die grundsätzliche Frage einer Einordnung des Architekten in das zeitgenössische Architekturgeschehen, insbesondere inwieweit Groag



38. Jacques Groag, kleineres Betriebsgebäude (Funktion ungeklärt), um 1938



39. Jacques Groag, Modell einer Fabrikanlage (Funktion ungeklärt), um 1938

auch von Tendenzen des zeitgleichen tschechischen Funktionalismus beeinflusst war. Zweifellos hat er diese damals sehr avantgardistische Entwicklung aufmerksam verfolgt und sicherlich auch Anregungen aufgenommen. Ein direkter Kontakt ist nicht auszuschließen. Demgegenüber wurde Jacques Groags unübersehbare Einbindung in die zeitgenössische österreichische Architektur, insbesondere in Hinblick auf Persönlichkeiten wie Ernst Plischke oder Josef Frank, bei den oben besprochenen Bauten bereits hervorgehoben. Daneben lässt sich teilweise auch eine Auseinandersetzung mit internationalen Tendenzen, wie sie das *Bauhaus* oder Le Corbusier vertraten, beobachten. Generell ist in diesem Kontext auch zu berücksichtigen, dass sich der Kreis seiner Auftraggeber überwiegend aus dem gehobenen mährisch-jüdischen Bürgertum rekrutierte, das sich die längste Zeit als deutscher Kulturträger verstand und erst aufgrund des immer bedrohlicher werdenden Nationalsozialismus diese Haltung ablegte.

### *Vertreibung und Intermezzo in Prag 1938–1939*

Zweifellos ist das Scheitern dieses oben angeführten Großprojektes im Kontext mit der dramatischen Zäsur zu sehen, die sowohl die Veränderung der politischen Situation in Mitteleuropa generell als auch Jacques Groags Leben im Besonderen betrifft. Der Architekt, der, ungeachtet seiner zahlreichen Bauvorhaben in der Tschechoslowakei, in Wien sein Büro und hier auch seinen Lebensmittelpunkt hatte – bezeichnenderweise wurde er auch immer wieder als typischer Vertreter einer „*Wiener Moderne*“ tituliert –, geriet als Jude nach dem so genannten Anschluss Österreichs im März 1938 unmittelbar in eine existenzgefährdende Situation. Die „Nürnberger Rassegesetze“, die jetzt auch in der „Ostmark“ zur Anwendung kamen, verhinderten jegliche Ausübung seines Berufes und bedeuteten darüber hinaus auch eine unmittelbare Gefährdung an Leib und Leben. Bereits im Mai des Jahres verließen Jacques Groag und seine Frau Wien und übersiedelten nach Prag. Wie sehr diese erzwungene Emigration eine Zäsur im Leben und in der Karriere Groags bedeutete, der ab nun aus dem Gesichtsfeld der Fachleute und Kenner des Architekturgeschehens Mitteleuropas verschwinden sollte, reflektiert eine kleine, auf den ersten Blick wenig bedeutende Episode.

Im Anschluss an den umfassenden Bericht über das *Landhaus Eisler* werden in der Novembernummer 1938 der italienischen Architekturzeitschrift „Domus“ weitere bemerkenswerte Projekte Groags für die nächsten Ausgaben angekündigt, die jedoch unterblieben, obwohl in italienischen Zeitungen aufgrund der gemäßigteren Haltung der faschistischen Regierung noch bis ungefähr 1940

durchaus auch über jüdische Künstler berichtet wurde. Im konkreten Fall war offensichtlich vereinbart worden, dass Groag an die Redaktion der Zeitschrift weitere Unterlagen über aktuelle Projekte hätte schicken sollen. Durch die sich überstürzenden Ereignisse und die Schwierigkeiten seiner Flucht aus Österreich war der Architekt aber höchstwahrscheinlich nicht mehr in der Lage dazu beziehungsweise mit anderen Dingen befasst, als dass er dieser Vereinbarung hätte nachkommen können. In Fachzeitschriften des Deutschen Reiches unterblieb bereits ab ungefähr 1935 (das Jahr, in dem die „Nürnberger Rassegesetze" verkündet wurden) und ab 1938 auch in der „Ostmark" jegliche Berichterstattung über die Tätigkeit von jüdischen Künstlern – sie wurden ab jetzt nicht mehr von der Fachwelt wahrgenommen und fielen damit der Damnatio Memoriae anheim. Ihre Bilder und Bücher wurden vernichtet, ihre Stücke nicht aufgeführt, ihre Bauten „arisiert" und oft bis zur Unkenntlichkeit verändert. In vielen Fällen führte dies – wie auch im Fall Groag – zum völligen Vergessen. In diesem Kontext ist darauf hinzuweisen, dass der Holocaust nicht nur die physische Vernichtung eines Großteils der Juden bedeutete, sondern auch eine weitgehende ideelle Vernichtung all dessen, was Juden an schöpferischem und kreativem Potential im neunzehnten und in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts hinterlassen hatten.

Da Groag tschechoslowakischer Staatsbürger war und daher zum fraglichen Zeitpunkt des „Anschlusses" nicht unmittelbar in die Kompetenz der NS-Behörden fiel, konnten er und seine Frau noch in die damalige Tschechoslowakei ausreisen. Damit befanden sie sich in einer glücklicheren Situation als viele andere österreichische Juden, denen die rettende Einreise in diesen dramatischen Tagen verwehrt wurde und die noch an der Grenze zurückgeschickt wurden. Aufgrund dieses Umstandes war es Groag auch möglich, einen Teil des Hausrates und auch der fachlichen Unterlagen mitzunehmen.[187] Dennoch muss man sich vorstellen, dass der schnelle und überstürzte Umzug eine große psychische und physische Belastung war und wahrscheinlich bereits zu diesem Zeitpunkt zu einem nicht unerheblichen Verlust eines Teils von Groags Materials geführt hat. Dem Ehepaar wurde in Prag eine kurze Atempause von rund eineinhalb Jahren gewährt. Nicht zuletzt aufgrund des Umstandes, dass Groag seine Planungsunterlagen zumindest teilweise mitnehmen konnte und er ohnedies bereits weitgehend mit diversen Projekten auf dem Gebiet der Tschechoslowakei befasst war, gelang es ihm, seine Tätigkeit in einem Büro in der Prager Altstadt vorerst weiterzuführen.[188] Da über diesen Lebensabschnitt jedoch kaum Unterlagen erhalten sind, ist unklar, wieweit die Beschäftigung mit den diversen Bauvorhaben in Mährisch-Ostrau und Brünn erst in diese Periode fällt oder noch in die Zeit der Wiener Jahre einzuordnen ist. Eventuell waren in diesem Zusammenhang auch alte Verbindungen Hilde Blumbergers, die ja aus Prag stammte (allerdings seit ihrer Jugend nicht mehr dort gelebt hatte), in dieser Situation hilfreich. Es ist jedoch anzunehmen, dass das Ehepaar sich insbesondere österreichischen Emigrantenkreisen in Prag angeschlossen hat. Die des Öfteren kolportierte Freundschaft zu Oskar Kokoschka,

187 Meldezettel Jacques u. Hilde Groag und freundliche Auskunft Dr. Willi Groag (†) – Maanit. Auch Groags Frau Jacqueline, die ursprünglich die österreichische Staatsbürgerschaft hatte, wurde durch die Eheschließung tschechoslowakische Staatsbürgerin.

188 freundliche Auskunft Dr. Willi Groag (†) – Maanit, Israel

der gleichfalls als Österreicher mit tschechischem Pass bereits seit längerem in Prag lebte und sicherlich die prominenteste Leitfigur dieses Kreises war, könnte aus dieser Zeit herrühren. Der Zeitraum, in dem sie miteinander Kontakt gehabt haben könnten, war dennoch ein relativ kurzer. Denn aufgrund seiner guten internationalen Kontakte und seines ausgeprägten politischen Instinkts verließ Kokoschka bereits im Herbst 1938 die Tschechoslowakei und ging nach England, wohingegen die anderen Emigranten, wie auch Jacques Groag und seine Frau, zu diesem Zeitpunkt noch hofften, hier ein sicheres Refugium gefunden zu haben.

Der Anschein von Normalität, in der sich die aus Österreich exilierten Groags wähnten, wurde durch Aufträge, mit denen der Architekt beschäftigt war, noch verstärkt. Das letzte quellenmäßig gesicherte Bauvorhaben Jacques Groags, bevor er endgültig Kontinentaleuropa verließ, ist das *Einfamilienhaus P. Šibor* im Prager Vorort Smichov, dessen Errichtung 1938 erfolgte.[189] Bei dieser dreigeschoßigen Villa konnte der Architekt jedoch offensichtlich sein Können nicht voll ausspielen und war gezwungen, eine Kompromisslösung zwischen den damaligen Kategorien der Moderne und den eher konventionellen Vorstellungen des Bauherrn zu suchen. Das in einer Hanglage errichtete Haus zeichnete sich durch einen – bei Groag eher unüblichen – massigen Charakter aus, der insbesondere durch den mächtigen Hausteinsockel des Erdgeschoßes bedingt ist. Auch das Motiv eines mit Gaupen versehenen Walmdaches entspricht nicht dem üblichen Formenkanon des Architekten. Die Handschrift Groags wird dennoch an der Strukturierung der Außenfronten deutlich. Das über Eck laufende Fensterband, der loggienartig eingeschnittene Balkon und die vorgebaute Terrasse sind in einem komplexen System gegeneinander versetzt und betont asymmetrisch angeordnet – eine bei Groag häufig angewendete Methode, um eine harmonische Gliederung des Baukörpers und gute Proportionen zu erzielen. Trotz des massiven Hausteinsockels erhält der Bau dadurch eine relative Leichtigkeit, die noch durch den Einsatz von äußerst grazilen Säulen, sowohl bei der Terrasse als auch bei der Loggia, besonders akzentuiert wird (Abb. 40). Es ist anzunehmen, dass die Gestaltung des offensichtlich ganz frisch angelegten Gartens gleichermaßen auf Groag zurückgeht. Über die Innenraumaufteilung sind leider keinerlei Unterlagen erhalten. Ebenso wissen wir nicht, ob der Architekt in diesem Fall auch für die Inneneinrichtung verantwortlich war.

189 Prag, Na Hřebenkach 41 – siehe dazu Rostislav Švacha, Od moderny k funkcionalismu, Praha 1994, S. 519 und V&A Museum/AAD 1994/2/4/30–33



40. Jacques Groag, Einfamilienhaus in Prag/Smichov, CZ, 1939



## Emigration und neuer Beginn in England

### *Flucht und schwieriger Anfang*

Aufgrund dieser für das Ehepaar Groag vorerst relativ günstigen Umstände schien es kurze Zeit als sei man noch einmal glimpflich davongekommen. Doch nur allzu bald sollte sich die Zeit in Prag als ein kurzes Intermezzo erweisen. Bereits im Herbst 1938 ließ die so genannte Sudetenkrise erahnen, dass der Aggressionstrieb NS-Deutschlands nicht gestillt war und die damalige Tschechoslowakei das nächste Opfer sein würde. Das Münchner Abkommen, das die Abtretung der „Sudetengebiete" beschloss, gewährleistete dann auch nur kurzfristig die Rettung des Friedens. Im Frühjahr 1939 wurde schließlich auch die „Resttschechei" von Deutschland okkupiert. Durch die Errichtung des „Protektorates Böhmen und Mähren" wurden diese Gebiete praktisch zu deutschen Kolonien und die dort lebenden Juden fielen unter die NS-„Rassegesetze". Die Groags sahen sich daher gezwungen, neuerlich zu fliehen. In einer abenteuerlichen Flucht gelangten sie über Paris und Holland, kurz bevor die Grenzen geschlossen wurden, ohne Visum nach England.[190]

Ihre erste provisorische Bleibe wird ihnen in der Londoner Wohnung von Hans Moller, dem Bauherrn der *Loosvilla* in der Wiener Starkfriedgasse, an der Groag seinerzeit mitgearbeitet hatte, gewährt.[191] Gemeinsam mit den Mollers erleben sie hier ihren ersten Kriegswinter mit all seinen Nöten und Einschränkungen. Dankbar dafür, dass man noch einmal davongekommen ist, werden die Mangelwirtschaft und die Bombardierung von London, die die städtische Infrastruktur erheblich einschränken und unter anderem zu ständigen Gas-Wasser-Absperrungen führen, von den Emigranten mit Galgenhumor ertragen und von Jacques Groag sogar in karikaturhaften Skizzen aufgezeichnet. Die Mollers sind dann allerdings nicht in England geblieben, sondern bald in das damalige Palästina weitergezogen, wo es Hans Moller gelang, erneut einen Betrieb in der Nähe von Tel Aviv zu errichten. Aufgrund seiner Freundschaft mit Jacques hat er dort auch dessen Bruder Emo – nachdem dieser die Hölle des KZ Theresienstadt überlebt und gleichfalls nach Palästina ausgewandert war – in seiner Firma beschäftigt.[192]

Jacques Groag und seine Frau jedoch übersiedelten nach dieser ersten improvisierten Unterkunft in ein Appartement in einem modernen Wohnblock in den *Lawn Road Flats* in Hampstead. Diese architektonisch äußerst bemerkenswerte Wohnhausanlage, die Mitte der Dreißigerjahre nach einem bei der „Exhibition of British Industrial Art 1933" gezeigten Prototyp von dem Architekten Well Coates für den Bauunternehmer Jack Pritchard, den Chef und Begründer der „Isikon Ltd.", erbaut worden war, wurde allgemein als Durchbruch der modernen Architektur in England angesehen. Aufgrund des Umstandes, dass Jack Pritchard mit Walter Gropius geschäftlich in Kontakt war und ihn als seinen Mitarbeiter für die Firma

190 Die spärlichen Angaben darüber sind divergierend. Während der Meldezettel Jacques Groags erst den April 1940 als Abreisedatum angibt, glaubt Judith Adler, die Tochter Hans Mollers, dass die Groags bereits im Spätherbst 1939 nach London gekommen wären.

191 freundliche Auskunft Judith Adler – Zürich

192 freundliche Auskunft Jan Groag (†) – New York

Isikon nach England geholt hatte, hatten sich einige Verbindungen zur deutschen Architekturszene ergeben, insbesondere den Architekten des *Bauhauses*. In der Folge bot dieser avantgardistische Wohnblock, neben Walter Gropius, zahlreichen weiteren Künstlern und Intellektuellen, die vor dem Naziregime geflohen waren – unter anderen auch Moholy-Nagy und Marcel Breuer –, während der Kriegsjahre eine Heimstatt.[193] Aber auch Prominente aus der englischen Kunstszene wie Agatha Christie, Ben Nicholson oder Henry Moore wohnten in dieser Künstlerkolonie. Jacques Groag scheinen in diesem Fall seine Kontakte und sein Renommee innerhalb der Gruppe der emigrierten Architekten zu dieser Bleibe verholfen zu haben. Über Jack Pritchard, der mit seiner Firma Isikon insbesondere auch in der englischen Möbelindustrie eine wichtige Rolle spielte, könnten sich auch die Verbindungen Groags zu weiteren einflussreichen Leuten auf diesem Gebiet ergeben haben, das in England dann sein eigentlicher Betätigungsbereich werden sollte, wovon noch später in aller Ausführlichkeit die Rede sein soll. Generell war das Viertel von Hampstead, wo sich die *Lawn Road Flats* befanden, noch lange Zeit über den Krieg hinaus ein Zentrum der deutsch-österreichischen Emigrantenszene.[194] Groag selbst hat in der Folge sowohl seine Wohnung in den *Lawn Road Flats* als auch die Umgebung von Hampstead gerne als Motiv für seine malerische Tätigkeit, die er in England wieder verstärkt aufnahm, benutzt.

Aufgrund des Umstandes, dass Jacques Groag tschechischer Staatsbürger ist, bleibt ihm – im Gegensatz zu den meisten anderen deutsch-österreichischen Emigranten – eine Internierung als „feindlicher Ausländer" erspart. Allerdings muss er als Voraussetzung für die Erlangung der englischen Staatsbürgerschaft eine Art von Militärersatzdienst in der „Home Guard" leisten. Obwohl bereits rund um die fünfzig, bereitet dieser Dienst Groag als altem, ehemaligem k .u. k. Offizier keine größeren Probleme, Schwierigkeiten hat er nur aufgrund seiner schlechten Sprachkenntnisse. Er selbst erinnert sich, dass er (als er seine Ausrüstung ausfasste) den mühsam memorierten Terminus „webbing equipment" (der englische Terminus für Uniform) mit dem Wort „wedding equipment" (Hochzeitsausstattung) verwechselte und bei den Anwesenden zuerst sprachloses Erstaunen und dann dröhnendes Gelächter auslöste.[195] Dieses sprachliche Defizit wird auch späterhin sein Berufsleben sehr belasten. Neben dem Dienst in der „Home Guard" war jedoch seine größte Sorge, eine angemessene Arbeit zu bekommen. Seine erste Beschäftigung findet er schließlich als Designer im Büro des Warenhauses von John Lewis. Groags Wiener Kollege Franz Singer, mit dem er seinerzeit beim Bau des *Tennis-Clubhaus Heller* zusammengearbeitet hatte, könnte dabei eine vermittelnde Rolle gespielt haben. Singer hatte Österreich bereits 1934 verlassen und war nach London gegangen, wo er schon seit dieser Zeit mit John Lewis geschäftlich in Kontakt war. Durch diese Umstände überlebte Singer den Holocaust, während seine Partnerin Friedl Dicker noch in den letzten Tagen des Krieges im KZ ermordet wurde.

Generell zeigte sich die Firma John Lewis aufgeschlossen für die Anliegen der Vertriebenen. 1943 konnte in dem bereits stark von

193 freundliche Auskunft Mrs. Timmers (V&A Museum) und Design 1955, p. 52

194 siehe dazu auch Steffen Pross, In London treffen wir uns wieder, Berlin 2000, S. 116f.

195 Groag, Erinnerungen, zit. Anm. 11

Luftangriffen zerstörten Kaufhaus von John Lewis in der Oxford Street eine von emigrierten Künstlern organisierte Ausstellung mit dem Titel „For Liberty" stattfinden, die dem Londoner Publikum dezidiert politisch-engagierte Kunst im Kampf gegen den Nationalsozialismus präsentierte. Unter anderen stellte auch Oskar Kokoschka seine berühmten politischen Allegorien hier erstmals aus. Es ist anzunehmen, dass diese Querverbindungen zwischen Kokoschka und Groag im Rahmen der Aktivitäten des Kaufhauses von John Lewis nicht zufällig waren und beide seit den Prager Tagen denselben Kreisen im Rahmen der österreichischen Exilanten angehört haben.

Zusätzlich gelingt es Jacques Groag jedoch auch, über die unmittelbare Emigrantenszene hinaus, mit einflussreichen britischen Persönlichkeiten in Verbindung zu kommen und dadurch ein Netzwerk aufzubauen, das ihm sein berufliches Fortkommen – wenn auch anders als erwartet – in der neuen Heimat ermöglichen sollte. Neben dem bereits erwähnten Jack Pritchard gehörten vor allem der Architekt Sir Charles Reilly und seine Familie zu den tatkräftigen Förderern der Groags. Es ist zu vermuten, dass es auch die Reillys waren, die dem Ehepaar die schwer zu erlangende Einreiseerlaubnis verschafft hatten. Die Bekanntschaft mit der Familie Reilly scheint noch aus der Vorkriegszeit herzurühren. Paul Reilly, der Sohn von Sir Charles, hatte in Deutschland Architektur studiert und schon seit diesen Tagen Kontakte mit der deutschsprachigen Architektenszene unterhalten und daher einen unvoreingenommenen Bezug zu den Emigranten. Wahrscheinlich verdankte Groag es auch dieser einflussreichen Familie, dass er noch während des Krieges seine bedeutendsten Projekte aus den letzten Jahren vor der Emigration in englischen Fachzeitschriften publizieren und sich damit in seiner neuen Heimat zumindest ein Mindestmaß an Bekanntheit verschaffen konnte. Seitens der Reillys erhielt Groag gegen Ende des Krieges schließlich auch einen seiner ersten Privataufträge, im konkreten Fall für die Einrichtung der Wohnung des Sohnes Peter in South Kensington.[196] Infolge der eingeschränkten Kriegswirtschaft handelte es sich jedoch nur um einige Schränke und Regale, die Jacques Groag für diese Wohnung konzipieren konnte. Über diesen englischen Bekanntenkreis auf dem Fachgebiet von Architektur und Design – den Reillys und Jacques Pritchard – scheint schließlich auch Sir Gordon Russel, als Möbelproduzent und Direktor des „Council of Industrial Design" einer der einflussreichsten Persönlichkeiten auf dem Gebiet des Möbeldesigns, auf Groag aufmerksam gemacht worden zu sein und ihm schließlich zu einer neuen beruflichen Karriere verholfen zu haben. – Es wird im nächsten Kapitel noch davon die Rede sein.

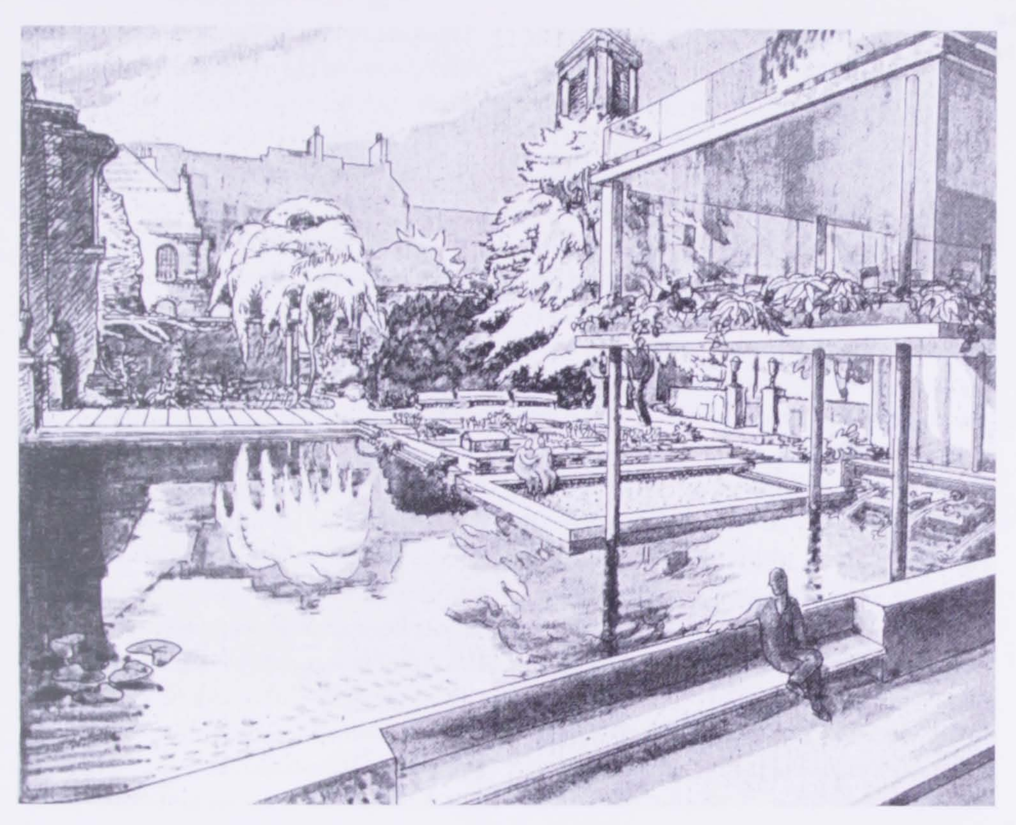
196 Paul Reilly, An Eye on Design, London 1987, S. 157

### *Kriegsende – ein städtebauliches Projekt für Soho 1945*

Wie die meisten Emigranten wird auch das Ehepaar Groag den Krieg und seine unmittelbaren negativen Auswirkungen auf den Alltag und ihr persönliches Schicksal als Übergang zu einer baldigen besseren Zeit angesehen haben. Tatsächlich weckte Anfang 1945 das nahende Kriegsende bei Jacques Groag die Hoffnung – angesichts des zu erwartenden Wiederaufbaus von London –, endlich auch wieder als Architekt tätig sein zu können. Vor diesem Hintergrund entstand im letzten Kriegsjahr im Rahmen einer seitens der englischen Kirche propagierten Idee, zerstörte Gotteshäuser zu Kriegsgedenkstätten umzugestalten – das berühmteste Beispiel ist die *Kathedrale von Coventry* –, eine ambitionierte Studie Jacques Groags, die in mehrfacher Hinsicht von Interesse ist. Denn neben der Errichtung einer Gedenkstätte sah dieses Konzept darüber hinaus auch die Neugestaltung des umliegenden Areals vor und stieß damit in den Bereich des Städtebaus vor – ein Gebiet, auf dem sich der Architekt bis dahin nicht versucht hatte. Jacques Groags umfassender Entwurf zur Neugestaltung des zerstörten Viertels rund um die Ruinen der *Pfarrkirche St. Anne in Soho*, der wahrscheinlich anfangs 1945 entstanden ist, wurde auch demgemäß nicht nur in einer vom Dekanat von St. Pauls herausgegebenen Schrift publiziert, sondern auch in der einschlägigen Fachliteratur. Der in einem längeren Artikel erläuterte Vorschlag zur Neugestaltung dieses im innerstädtischen Bereich liegenden Areals wurde von Groag auch mit zahlreichen sehr anschaulichen Illustrationen versehen, bei denen er seine zeichnerischen Fähigkeiten einbringen konnte.[197]

Grundsätzlich ging der Architekt in seiner Planung von einem möglichst sanften Eingriff in die bestehende Stadtstruktur aus. Unter diesem Gesichtspunkt wollte er die alte Bausubstanz, soweit sie noch erhalten war, in die Neugestaltung integrieren und auch die alten Baulinien beibehalten. Allerdings waren die Zerstörungen des im Kriegswinter 1940/41 bombardierten Viertels von Soho ziemlich umfassend gewesen. Von der barocken Pfarrkirche aus dem Ende des 17. Jahrhunderts war nur ein Teil der Apsis und der an der Eingangsfassade liegende Westturm erhalten geblieben. Das dreischiffige Langhaus und auch die umliegenden Häuser waren weitgehend zerstört worden. Groags Konzept sah vor, die Kirchenruine zu erhalten und diesen Bereich als Gedenkstätte zu gestalten, während das umliegende Areal – an das Ambiente des Vergnügungsviertels von Soho angepasst – die Infrastruktur eines Geschäfts- und Freizeitviertels erhalten sollte. Die Gedenkkapelle sollte in der rudimentär erhaltenen Apsis der Kirche eingerichtet werden, wobei der Zugang über eine überdachte Passage gedacht war, deren Wände im Sinne eines Memento mori mit einer Art von moderner Totentanzdarstellung versehen waren. Die Apsis selbst, die während der Luftangriffe ihr Dach verloren hatte, sollte unüberdacht bleiben, so dass der Effekt des Kontrastes zwischen der Dunkelheit der Passage und der Helligkeit der Kapelle voll zur Wirkung käme. Vor dem noch erhalten gebliebenen, in den Himmel ragenden Apsisfenster sollte ein großes Kreuz die Gläubigen zur Andacht mahnen.

197 A Building Plan, in: Bombed Churches as War Memorials (Hg. Dean of St. Pauls), Chean Surrey 1945, S. 31ff. und St. Anne's Soho, by Jacques Groag, in: Architect's Journal, 14, 1945, p. 441ff.



41. Jacques Groag, Neugestaltung des Viertels rund um St. Anne in Soho, London, 1944/45

Anstelle des nahezu völlig zerstörten Langhauses schlug der Architekt vor, hier einen beschaulichen Garten anzulegen, der infolge der fehlenden nördlichen Längswand des Langhauses in einem fließenden Übergang mit dem daneben liegenden Areal, das als Treffpunkt mit Erholungs- und Freizeitcharakter gedacht war, verbunden sein sollte. Ein Seerosenteich mit einer bankartigen Einfassung sollte hier zum Verweilen einladen. Als seitlicher Abschluss dieses an japanische Gärten gemahnenden Bereichs war ein auf grazilen Säulen liegendes Restaurantgebäude mit rundum verglasten Fronten gedacht (Abb. 41). Leichtigkeit und Transparenz prägen auch die Fassaden der anschließenden Gebäude entlang der Old Compton Street, die gleichfalls mit großen Glasfronten versehen sein sollten. Neben Büros und Wohnungen waren auch hier im Erdgeschoß Lokale und Restaurants vorgesehen, deren Terrassen zur Parkseite gerichtet sind.

Dieser bemerkenswerte städtebauliche Entwurf Groags lässt die diversen Einflüsse spüren, die ihn offensichtlich im Laufe seiner Tätigkeit geprägt haben. Die Idee einer in sich abgeschlossenen Platzanlage als örtliches Kommunikationszentrum beruht mit großer Wahrscheinlichkeit auf urbanistischen Ansätzen von Camillo Sitte und steht eher im Gegensatz zur englischen Tradition, in der öffentlicher Raum lange nicht denselben Stellenwert wie auf dem Kontinent hatte. Der meditative, hoch-

ästhetische Charakter des unmittelbaren Bereichs rund um die Gedenkstätte verrät dahingegen japanisierende Einflüsse, die in der Architektur der Zwischenkriegszeit sehr aktuell gewesen waren – verwiesen sei hier insbesondere auf Oskar Strnad – und die nicht zuletzt auch immer wieder bei den Interieurs Groags fühlbar waren. Die formale Gestaltung der Gebäude, die zum Teil auf grazilen Pilotis ruhen und mit großen Glasfronten und Flachdächern versehen sind, zeigt die Auseinandersetzung des Architekten mit zeitgenössischen Tendenzen, wie sie insbesondere von Le Corbusier und Mies van der Rohe geprägt worden waren.

Neben diesen architekturtheoretischen Analysen ist auch der Umstand bemerkenswert, dass Groag als Jude in ein explizit christliches Bauprojekt einbezogen wurde. Dies zeugt von der großen Offenheit, sowohl seitens der englischen Kirche als auch von Groag selbst, der zwar kein besonders religiöser Mensch war, aber dem Judentum nie den Rücken gekehrt hat, während seine Frau Hilde/Jacqueline nach einer schweren Krankheit zum katholischen Glauben konvertierte.[198] Möglicherweise haben sich auch auf diese Weise die Kontakte Jacques Groags zur englischen Kirche ergeben. Ungeachtet dieser persönlichen Einstellung des Architekten zeichnet sich dieser Entwurf jedoch durch größte Sensibilität in der Schaffung einer religiös geprägten Atmosphäre aus. Obwohl Groag in seinen Erläuterungen zahlreiche Vorschläge machte, wie dieses Projekt mit größter Ökonomie realisiert werden könnte – so schlug er unter anderem die Wiederverwendung des vorhandenen Bauschutts vor –, kam es zu keiner Realisierung dieses bemerkenswerten städtebaulichen Konzepts.

Generell führte der Umstand, dass er als Architekt auch längerfristig nicht Fuß fassen konnte, bei Jacques Groag zu einer tiefen Krise. Trotz des Entgegenkommens, das ihm in England entgegengebracht wurde und aufgrund dessen er sich in einer relativ günstigeren Situation als manch anderer Emigrant befand, konnte er sich in seiner neuen Heimat nicht gut einleben. Seine Karriere war gerade in einer sehr erfolgreichen Phase jäh abgebrochen worden, und er befand sich bereits in einem Alter, wo es schwierig war, sich auf neue Gegebenheiten einzustellen. Seine psychisch prekäre Verfassung, deren Ursprung teilweise noch von einem während des Ersten Weltkrieges erlittenen Trauma herrührte, wurde noch zusätzlich durch seine nicht zu überwindenden Sprachprobleme und die Unmöglichkeit in einer konjunkturell daniederliegenden Bauwirtschaft, die auch nach Kriegsende keinen besonderen Aufschwung erhielt, seinen eigentlichen Beruf ausüben zu können verschärft. In besonders schwierigen Phasen wendet er sich daher wieder intensiv der Malerei zu, die für ihn zu einer Art Psychotherapie wird. Während seine bevorzugten Sujets Landschaften und Selbstporträts sind, zeigen seine Bilder aus diesen depressiven Perioden auch dunkle, anonyme Rückenfiguren, in einer völlig abgeschiedenen Welt. Bezeichnenderweise sind auch die Figurinen, die auf den Entwurfsperspektiven für die Neugestaltung des Viertels rund um St. Anne zu finden sind, von dieser entindividualisierten Düsternis geprägt.

198 freundliche Auskunft Jan Groag (†) – New York

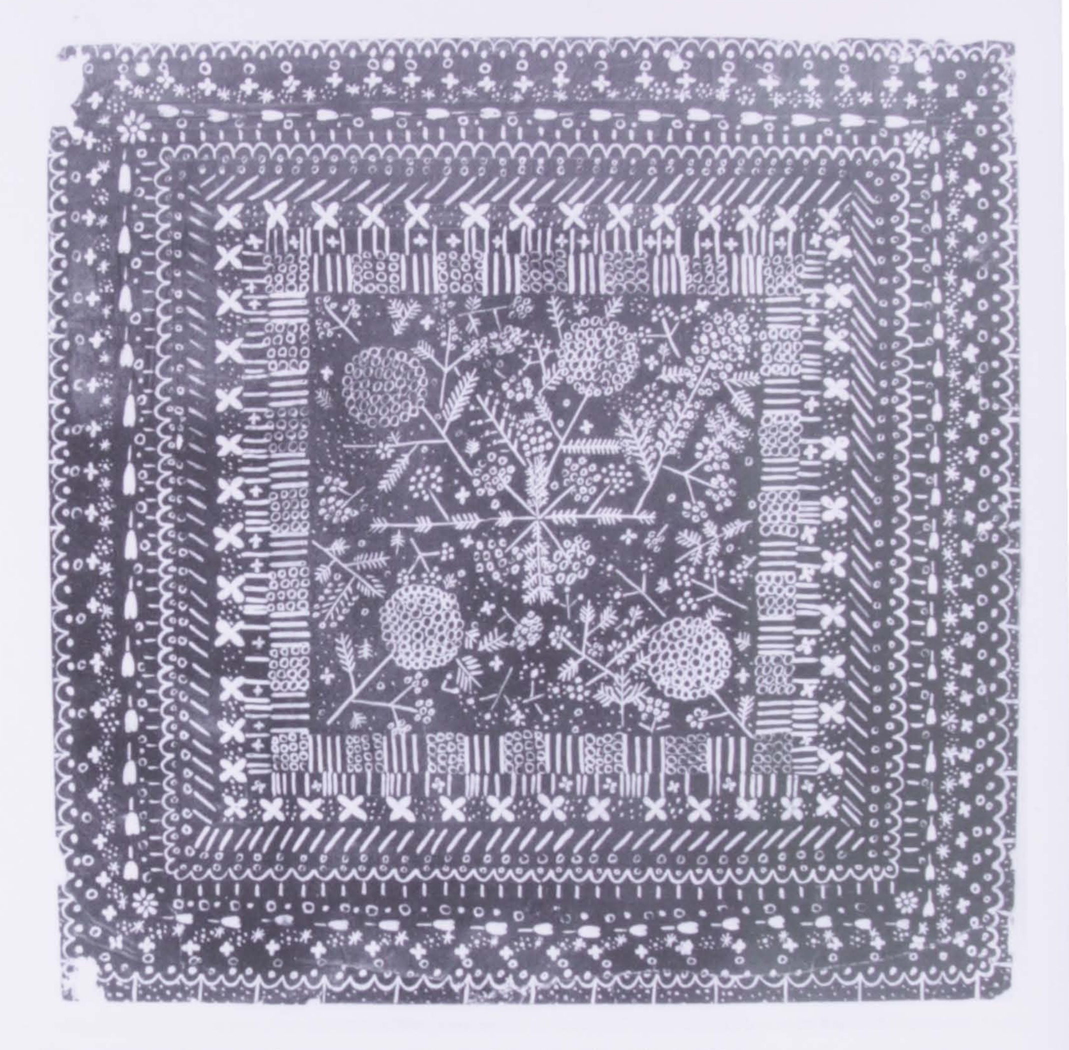
### *Jacqueline Groag etabliert sich als Textildesignerin*

Während Jacques Groag zunehmend mit psychischen Problemen zu kämpfen hatte, wurde seine Frau viel besser mit der neuen Situation fertig, obwohl auch sie bereits auf eine durchaus erfolgreiche Karriere vor ihrer Emigration zurückschauen konnte, die gleichfalls jäh unterbrochen worden war. Nicht nur dass ihre Auftragslage schon seit den frühen Dreißigerjahren recht gut gewesen war und sie Gelegenheit hatte, internationale Kontakte zu knüpfen, waren auch ihre Entwürfe mehrmals ausgezeichnet worden. 1933 hatte sie auf der Triennale von Mailand für ein eindrucksvolles Stoffdesign einen Preis erhalten (Abb. 42). Ebenso erfolgreich hatte sie an der Pariser Weltausstellung von 1937 teilgenommen. Ihre bedruckten Stoffe, die damals in dem von Carl Witzmann gestalteten Raum für Kunstgewerbe des Österreichpavillons gezeigt worden waren, wurden sogar mit einer Goldmedaille prämiert. Im selben Raum hatten unter anderen auch Josef Frank, Oskar Wlach, Friedrich Goldscheider und Lucie Rie ausgestellt.[199] Sie alle sollten nur kurze Zeit danach „keine Österreicher" mehr sein und gezwungen werden, ihre Heimat zu verlassen.

Jetzt in der Emigration kam es Jacqueline Groag sicherlich zugute, dass sie doch um einiges jünger war als ihr Mann und bereits über einige Englischkenntnisse verfügte. Außerdem war sie auf ihrem speziellen Gebiet, dem Stoff- und Tapetendesign, nicht in diesem Maße auf finanzkräftige Auftraggeber angewiesen. Der Umstand, dass sie sich ohne fixe Anstellung auf dem freien Markt als „Freelancer" behaupten konnte, die jeweils für ihre Entwürfe Abnehmer finden musste, reflektiert die Qualität und Originalität ihrer Arbeiten. Höchstwahrscheinlich nahm sie erst in der Emigration den Künstlernamen Jacqueline Groag an, da Hilde Blumberger für das im Krieg befindliche England „zu deutsch" klang. Obwohl die Erfolge Jacqueline Groags durchaus auch zu gewissen Spannungen innerhalb der Ehe führten, demonstrierte diese bewusste Anlehnung ihres Künstlernamens an den ihres Mannes doch, dass das Ehepaar für die Zukunft plante, gemeinschaftlich als Designerteam tätig zu sein.[200]

Auch im Falle von Jacqueline war es der hilfreiche Sir Charles Reilly, der bereits 1942 in einem umfangreichen Artikel ihr Werk vorstellte und ihr dadurch zu der notwendigen Publizität verhalf. Angesichts der heiklen Situation während des Krieges, als die zahlreichen Emigranten eine nicht immer erwünschte Konkurrenz für die heimischen Künstler darstellten, verrät dieser Aufsatz höchstes Fingerspitzengefühl. Aufgrund des Umstandes, dass sie in Prag geboren ist, wird Hilde/Jacqueline hier als tschechische Künstlerin ausgegeben *„with Slav blood in her veins"*. Ihr österreichischer Hintergrund, den sie selbst später immer wieder gerne hervorhob, wird zwar nicht verschwiegen, sehr wohl jedoch ihre jüdische Herkunft. Mit großer Delikatesse wird die für Briten fast exotische Welt der kontinentaleuropäischen Avantgarde hervorgehoben, in der die Künstlerin beheimatet ist und die England neue Impulse verleihen könnte: *„I think, that the world of the imagination in which she has lived, the same world perhaps into which Duffy (sic) and Paul Klee sometimes wander, is very different to ours. Anyhow from that world she brings back both the freshness of outlook of the child and the Slav tempera-*

199 L'Autriche à l'Exposition international de Paris (Kat), Paris 1937, S. 44f.
200 freundliche Auskunft Jan Groag (†) – New York



42. Jacqueline Groag, Stoffdesign, ausgezeichnet auf der Triennale Mailand 1933

*ment, combined, so it seems to me, with the utmost sophistication, using that word, not in any derogatory sense, but in the sense of deep knowledge of and feeling for the sources of our culture wherever they are to be found."*[201] Auch als sich Hilde/Jacqueline im folgenden Jahr 1943 erstmals einer größeren Öffentlichkeit vorstellen kann, geschieht dies konsequenterweise im Rahmen einer Ausstellung über tschechische Künstler und Kunsthandwerker.

Tatsächlich gelingt es Jacqueline in der Folge auch, relativ schnell Fuß zu fassen und sich einen Namen zu machen. Ihre heiter-lyrischen Entwürfe, die basierend auf der charak-

201 Charles H. Reilly, Design for textiles, the work of Jacqueline Groag, in: Art and Industry 1942, S. 95ff.

teristischen Ästhetik der *Wiener Werkstätte* und darüber hinaus auch – wie oben angeführt – Anregungen aus der zeitgenössischen avantgardistischen Malerei, wie Paul Klee oder Raoul Dufy, aufnahmen, vermittelten letzten modischen Chic, im Gegensatz zu dem bis dahin ziemlich traditionsverhafteten britischen Design, und gelangten daher bald zu großer Beliebtheit. *„Madame Jacqueline Groag"*, wie sie bezeichnenderweise auch oft genannt wurde, fertigte bald Entwürfe für Tapeten, Stoffe, Teppiche und Kunststoffplatten für die namhaftesten englischen Produzenten an, wobei ihr der Zeitgeschmack, der generell zu einer gewissen Dekorverliebtheit neigte, sehr entgegenkam. Bereits 1945 wird sie in einer einschlägigen Publikation in einem Atem mit Künstlern wie Henry Moore und Graham Sutherland genannt.[202] Nach dem Krieg erweiterte sich der Kreis der Firmen, für die sie arbeitete, indem kontinentaleuropäische und insbesondere auch amerikanische Produzenten sich für ihre Entwürfe interessierten. Als „Freelancer" arbeitete sie für große Firmen wie „Whitehead", „Cavendish Textiles", „Sandersons", „Grafton & Co. Ltd.", „Lomond Ltd.", „De la Rue", „Hallmark" und andere mehr. Wie sehr sie bereits gegen Kriegsende etabliert war und welch großer Beliebtheit sich ihre Entwürfe in England erfreuten, demonstriert auch der Umstand, dass die damalige junge Thronfolgerin Elizabeth (die spätere Königin Elizabeth II.) 1946 in einem Moulineux-Modellkleid, dessen Musterung auf Jacquelines Entwurf *„Tulip"* zurückging, für eine Fotoserie posierte, die umfassend publiziert wurde und sogar das Titelblatt einer Wochenzeitschrift schmückte (Abb. 43).[203]



43. Thronfolgerin Elizabeth in einem Moulineux-Modell mit dem Design „Tulip" von Jacqueline Groag, 1946

202 Architectural Review 1945, vol. 97, p. 55

203 Cover der Illustrated, Sept. 1946 und Foto im Nachlass (V&A Museum/AAD 1994/2729/3)

### *Zur problematischen Situation der Emigranten in England*

Jacqueline Groag galt aufgrund der sich sehr schnell einstellenden Erfolge als Paradebeispiel einer geglückten Integration, die durch den Erhalt der britischen Staatsbürgerschaft 1947 schließlich auch ihre rechtliche Basis erhielt. Im Gegensatz dazu war es vielen anderen Emigranten nicht geglückt, in England Fuß zu fassen. Für viele bedeutete der Aufenthalt in Großbritannien nur eine Zwischenstation – nicht zuletzt auch aufgrund der sehr schlechten wirtschaftlichen Situation in den Nachkriegsjahren –, um sich dann endgültig in den USA niederzulassen. In England wurde dieser Umstand mit einer gewissen Ambivalenz gesehen. Zum einen empfand man die Emigranten als zusätzliche Konkurrenz in ohnedies schwierigen Zeiten, zum anderen bedauerte man das Fortgehen bedeutender Künstler, die eine große Bereicherung für das englische Kunstleben bedeutet hätten. Diese Einstellung wird deutlich in einem 1947 erschienenen Artikel über Jacqueline Groag, wo es einleitend heißt: *„The fruits of the original thought are often at first received with hostility and misunderstanding, followed perhaps of a lapse of years of popular acclaim. It is very much to the credit, therefore of certain enterprising textile printers in this country, that they recognized both the originality and the value of the work of Madame Jacqueline Groag. The result is that the British textile manufacture is happily enriched. But let me first of all dispose of a false notion, which is widely held today about the employment of foreign designers and technicians in England. Many people consider that such employment means the introduction of ideas and motifs strange to our environment and tradition."* Im Anschluss daran fühlt sich der Autor bemüßigt, apologetisch Beispiele aus der englischen Geschichte aufzulisten, wo ausländische Künstler erfolgreich zum Wohle des Landes tätig gewesen wären, um anschließend explizit den Exodus der *Bauhaus-Künstler* aus England, nach einem kurzen britischen Intermezzo, zu bedauern. Im Gegensatz zu dieser verlorenen Gelegenheit sieht der Autor dahingegen den Fall Jacqueline Groag, wenn er weiter ausführt: *„Some opportunities were, however taken by industrialists; notably when a chance of working and designing was given to such an artist as Madame Jacqueline Groag."*[204] Nach dieser generellen Einleitung werden dann mehrere Entwürfe von Jacqueline Groag präsentiert, darunter ihre großen Erfolge, wie das bereits angeführte Design *„Tulip"*, das mit seinen stilisierten bunten Tulpen sogar zu königlichen Ehren kam, und *„Gala Night"*, wo Jacqueline ihren fröhlichen Humor, der sich oftmals auch durch eine feine Ironie auszeichnete, zum Einsatz bringen konnte (Farbabb. 3) .

204 Gerald Holtom, The printed fabric, designs by Jacqueline Groag, M. S. I. A., in: Art and Industry 1947, vol. 42, p. 174ff.

## Die Tätigkeit des Ehepaares Groag nach dem Krieg – „Utility furniture" und Ausstellungsdesign

### *Das Utility-Furniture-Programm – ein neues Betätigungsfeld*

Während es Jacques Groag nicht gelang, auf dem Gebiet der Architektur Fuß zu fassen – die Gründe dafür wie die schlechte Baukonjunktur und die mangelnden Sprachkenntnisse wurden bereits angeführt –, eröffnete die anfänglich nur als vorübergehend gedachte Tätigkeit als Möbeldesigner schließlich eine neue Berufskarriere in seinem Leben, die durchaus auch von Erfolg gekrönt war. Groag verdankte dies einem Zusammentreffen von mehreren Umständen, die charakteristisch waren für die Nachkriegssituation in Großbritannien.

Infolge der massiven Kriegsschäden durch Luftangriffe, insbesondere im Wohnbereich, herrschte in diesen Jahren ein großer Bedarf an Einrichtungsgegenständen. 1942 wurden deshalb seitens der Regierung Maßnahmen gesetzt und vom Board of Trade das „Utility furniture scheme" zur Herstellung billiger, industriell anzufertigender Möbel erlassen, auf dessen Basis die Produktion 1943 anlief und bis Anfang der Fünfzigerjahre – dem endgültigen Ende der staatlich gelenkten Bevorratungswirtschaft – andauerte.[205] Das „Utility scheme" sah vor, dass aufgrund der allgemeinen Mangelwirtschaft nur jene Betriebe, die nach den Kriterien des staatlichen Programms arbeiteten, die begehrten Holzzuteilungen erhielten und berechtigt waren, die von jeglicher Steuer befreiten Möbel herzustellen. Während die Produktion während des Krieges anfangs nur zögerlich anlief, konnten erst nach Kriegsende, als sich die Verhältnisse allmählich zu normalisieren begannen, diese Möbel dann einer breiteren Öffentlichkeit in mehreren Großausstellungen präsentiert werden.

Einer der wichtigsten Protagonisten dieses Programms, Sir Gordon Russel, der als Möbelproduzent und Direktor des „Council of Industrial Design" die Schaltstellen innehatte, intendierte mit diesem in die Kriegswirtschaft integrierten Programm jedoch nicht nur ausschließlich die Deckung des dringend notwendigen Bedarfs an Gebrauchsmöbeln, sondern verfolgte auch durchaus volkserzieherische Absichten. Denn obwohl englische Wohnkultur auf dem Kontinent schon seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts als Vorbild galt – verwiesen sei auf den Landhausstil und die Reformen des *Arts and Crafts Movement* –, war ironischerweise der breite Massengeschmack in Großbritannien selbst noch völlig traditionsverbunden und ausschließlich auf wuchtige, üppig dekorierte Stilmöbel ausgerichtet. Noch bis Kriegsausbruch wurden auf dem britischen Möbelmarkt bis zu neunzig Prozent der Möbel im so genannten *Jacobean Style* (eine Art von Neobarock) produziert.[206] Gordon Russel als aufgeklärter Intellektueller sah nun die Stunde gekommen, diesen Missstand zu beseitigen und die staatlich regulierte Mangelwirtschaft dazu zu nutzen, dem Geiste der *Arts-and-Crafts-Bewegung* mit schlichtem, jedoch ästhetisch ansprechendem Mobiliar in guter Formgebung zum Durchbruch zu verhelfen. Der Mangel an Rohstoffen, insbesondere der akute Holzmangel, war daher ein gutes Argument für die Ablehnung von massiven Stilmöbeln

205 Margaret Timmers, The way we live now (Kat.), London 1979, S. 9

206 Gordon Russel, National furniture production, in: Architectural Review, Feb. 1946

und die Einführung von grazilen, schlichten Einrichtungsgegenständen, wie sie seitens der kontinentaleuropäischen Avantgarde in der Zwischenkriegszeit bereits entwickelt worden waren. Ein Umstand, der insbesondere auch für die so genannte *Zweite Wiener Moderne* zutraf, wo sich in der Nachfolge der „Ahnherren" Adolf Loos und Josef Hoffmann eine äußerst innovative Wohnraumkultur entwickelt und zur Gründung von zahlreichen Einrichtungshäusern und Ateliers geführt hatte.

Allen voran Josef Frank und seine Partner Oskar Strnad und Oskar Wlach, die sich mit ihrer Firma „Haus und Garten" an einer eher gehobenen Klientel orientierten. Daneben war aber insbesondere das Thema des „billigen" und Raum sparenden Möbels, angesichts einer pauperisierten Gesellschaft, einer der Schwerpunkte der *Wiener Innenraumkultur*. Vor diesem Hintergrund sind auch die diversen *Werkbundausstellungen* und die *Werkbundsiedlung* selbst zu sehen. Daneben hatte die Stadt Wien, um den bescheidenen Anforderungen der äußerst klein dimensionierten Wiener Gemeindewohnungen Genüge zu tun, die Wohnberatungsstelle BEST ins Leben gerufen, an deren Leitung unter anderen gleichfalls Josef Frank, neben Ernst Lichtblau und Carl Witzmann, beteiligt war. Auf privater Basis hatte sich die Einrichtungsfirma von Friedl Dicker und Franz Singer gleichfalls mit dieser Problematik befasst. Ebenso hatten Franz Schuster mit einer Entwurfsserie von „Aufbaumöbeln", die bis zu Kriegsbeginn in Deutschland in Serienproduktion erzeugt worden waren, und Margarete Schütte-Lihotzky mit ihrem Konzept der *Frankfurter Küche* auf dem Gebiet einer neuen Einrichtungskultur Bahnbrechendes geleistet. Die Liste der kreativen *Wiener Innenraumkünstler* ließe sich noch beliebig fortsetzen. Jacques Groag, der ja mehrmals an *Werkbundausstellungen* mitgewirkt hatte, gehörte diesem Umfeld an und war mit vielen Protagonisten dieser Wiener Szene auch persönlich verbunden gewesen. Unter anderem ist seine Zusammenarbeit mit dem Team Dicker-Singer, wie bereits angeführt, dokumentiert. Noch weitreichender scheinen die Kontakte mit Walter Sobotka gewesen zu sein, mit dem er gemeinsam diverse Interieurs von *Werkbundausstellungen* gestaltet und Anfang der Dreißigerjahre ein Projekt zur Neugestaltung des Messegeländes im Prater ausgearbeitet hatte, das allerdings nie realisiert worden war.

Sir Gordon suchte nun, als nach Kriegsende die Produktion von „Utility furniture", die sich bis dahin in eher kleinen Dimensionen abgespielt hatte, erst richtig anzulaufen begann, nach geeigneten Leuten, die imstande waren, seine Vorstellungen entsprechend umzusetzen. Da es sich gezeigt hatte, dass die Produkte aus der ersten Anfangsphase einem allzu nüchternen und eher wenig ansprechenden Aussehen verpflichtet waren, herrschte dringender Bedarf nach fähigen Designern, die imstande waren, auch billig herzustellenden und einfachen Gebrauchsmöbeln einen entsprechenden modischen Pfiff zu verleihen. In dieser Situation wurde Gordon Russel Jacques Groag empfohlen, der sowohl durch den Umstand, dass er ein Schüler und Mitarbeiter von Adolf Loos gewesen war, als auch, dass er bereits große Erfahrung auf dem Gebiet des Möbeldesigns hatte, der ideale Mann war. Gordon Russel selbst erinnert sich, wie er in der für ihn prekären Situation auf der Suche nach guten Designern auf Jacques Groag gestoßen war und wie dieser mit seinen innovativen, von der kontinental-europäischen Avantgarde geprägten Ideen dem bis dahin ziemlich prosaischen Aussehen der britischen Industriemöbel neuen Schwung verliehen

hatte: „*I was in a fix and, like many people before and since in a design fix, I went to talk to Bobby Carter at the R.I.B.A. (Royal Institute for British Architects). He was actively interested, as he always was, in any worth-while project. Before long he sent me the name of Jacques Groag , a Czech architect, who had been a pupil and later an assistant of Adolf Loos. It was a fortunate suggestion. Groag had an excellent sense of design and had done a good deal of furniture, though most of it was made by hand. He had had an office in Prague and in Vienna. The modern movement was in his blood and he provided exactly the right counter – irritant to the more prosaic outlook which might so easily have grown up owing to the bludgeoning of difficulties and shortages of every kind. It was so fatally simple to take the easiest solution, and let a great many details go on in the way the trade had always done them. Sometimes they were right, but not always. Groag did not only enrich our discussions by his imaginative outlook, but he enriched our vocabulary by words whose rolling cadence delighted us, such as ‚splendorous'.*"[207]

In der Folge sollte Groag, der hier seine Erfahrungen im Entwerfen von einfachen billigen Möbeln aus seiner Wiener Zeit einbringen konnte (auch wenn diese damals nicht in Hinblick auf eine industrielle Produktion konzipiert worden waren), in den nächsten Jahren einer der führenden Köpfe im Designerteam von „Utility furniture" werden.[208] Das *Utility-Design* der Nachkriegsjahre, das im Rahmen eines Sozialprogramms der sozialdemokratischen Regierung Attlee generell zur Hebung der Lebensqualität breiter Massen gedacht war (nicht unähnlich der SW-Möbel der Nachkriegsjahre in Österreich) und über die Möbelindustrie hinaus auch weite Bereiche der Alltagskultur mit einschloss, wird heute als eine der fruchtbarsten und innovativsten Perioden auf dem Gebiet des britischen Designs des zwanzigsten Jahrhunderts angesehen.[209] Begleitet wurde das Utility-Programm nach dem Krieg von einer Reihe von Ausstellungen. Die Großveranstaltung „Festival of Britain" von 1951 bedeutete schließlich Höhepunkt und Ende dieser Bewegung. Aufgrund der sukzessiven Zurücknahme der staatlichen Regulierungen und eines sich allmählich etablierenden freien Marktes wurde das Utility-Programm bald danach eingestellt. Für das Ehepaar Groag, das teils in Einzelverantwortung, teils als Designerteam an allen diesen Ausstellungen teilgenommen hat, stellt dieser Zeitabschnitt gleichfalls eine markante Periode in seinem Schaffen dar.

207 Gordon Russel, zit. Anm. 206
208 siehe dazu auch Charlotte Benton, zit. Anm. 2, S. 10ff.
209 Harriet Dover, Home front furniture, British utility design 1941–1951, Cambridge 1991

### *Die ersten Nachkriegsausstellungen – „Modern Homes" und „Britain can make it", 1946*

Unmittelbar nach Kriegsende galt es, dem infolge der Bombenschäden entstandenen Wohnungsmangel und dem dringenden Bedarf an Einrichtungsgegenständen möglichst schnell abzuhelfen. Notunterkünfte in Untermieträumen sollten fürs Erste das Problem der Wohnungsnot der Ausgebombten lindern. Zu diesem Zweck begann bereits im Herbst 1945 der „Council of Industrial Design" im Auftrag des „Board of Trade" (entspricht ungefähr dem Handelsministerium) mit den Vorarbeiten zu einer Ausstellung, in der der Bevölkerung Lösungsmodelle für solche Notwohnungen präsentiert werden sollten. Gedacht war an Einraumwohnungen, die mit einfachen, billigen Möbeln, den so genannten *Utility furniture*, eingerichtet werden sollten. Mit der Planung dieser Ausstellung wurde Jacques Groag, der zu diesem Zeitpunkt schon in dem von Gordon Russel geleiteten Utility-Furniture-Team arbeitete, betraut, und dies, obwohl er damals noch nicht einmal die britische Staatsbürgerschaft besaß – immerhin handelte es sich um ein von Regierungsstellen initiiertes Vorhaben. Da sich Jacques Groag mit der Beschäftigung des Typus einer Einraumwohnung bereits vor dem Krieg befasst hatte, besaß er aus der Sicht der Fachleute offensichtlich die größte Kompetenz auf diesem Gebiet. Außerdem sollte er den kleinen Katalog gestalten und in einem Artikel sein Raum sparendes und multifunktionales Wohnraumkonzept darlegen. Die von der Tageszeitung „Daily Herald" gesponserte Schau mit dem Titel „Modern Homes" sollte im Frühjahr 1946 in der Londoner „Dorland Hall" stattfinden. Der zum Teil erhaltene Schriftverkehr über diese Ausstellung dokumentiert die Probleme, denen die Emigranten in ihrer neuen Heimat ausgesetzt waren, und nicht zuletzt auch die kulturellen Missverständnisse.

Generell wurde seitens der Beamten des „Board of Trade" das Projekt der „Utility furniture" mit Argusaugen verfolgt, denn die neuen Möbel sollten zwar billig und modern, aber doch nicht allzu avantgardistisch sein, um die Bevölkerung nicht vor den Kopf zu stoßen. Als nun ein „Ausländer" mit der Durchführung der Ausstellung beauftragt wurde, schien doppelte Vorsicht angebracht. Tatsächlich bot dann der von Jacques Groag zur Drucklegung vorgelegte Artikel, der in einem kleinen Ausstellungskatalog publiziert werden sollte, jede Menge Argumente, heftige Kritik zu üben. In einem internen Schreiben an den „Council of Industrial Design" machte ein erzürnter Ministerialbeamter seinem Ärger Luft. Insbesondere empfand er es als zynische Beleidigung der ausgebombten Familien, die in den Genuss dieser Notwohnungen kommen sollten, dass Groag seine Einraumwohnung als ideale Lebensform für Singles oder kinderlose Ehepaare anpries – Bevölkerungsgruppen, die in der Prioritätenliste der Zuteilung keinesfalls an erster Stelle standen. Offensichtlich noch in mitteleuropäischen – insbesondere Wiener – Kategorien denkend, wo Wohnen zur Untermiete in der Zwischenkriegszeit ganz normal gewesen war, betrachtete der Architekt eine Einraumwohnung als geradezu trendige Alternative und konnte nicht ganz nachvollziehen, dass diese Wohnform für die meisten Briten dahingegen nur eine vorübergehende Notlösung darstellte.

Neben diesem programmatischen Missverständnis erregte auch das problematische Englisch des Architekten das Befremden des Beamten: *„The English of the note* (das Konzept des Artikels von Groag – d. Verf.) *is of a very*

*foreign variety and the style has a germanic abstract quality which I should have thought unsuitable for producing the right impression on persons attending a popular exhibition (...) Mr. Groag is, of course, a designer and architect of great distinction but I do not think he would claim to be a master of the English language."* In diesem Zusammenhang wird auch die bereits oben angeführte Sorge des Beamten deutlich, dass die Möbel des Utility-Furniture-Programms, die ohnedies schon gewöhnungsbedürftige Neuerungen brachten, noch zusätzlich durch das unbeholfene Englisch des Artikels einen „exotischen" Beigeschmack erhalten könnten, wenn er kategorisch äußerte: *„I don't want utility furniture to sound as though it were the production of exotic inspiration."*[210] Schließlich kam man überein, dass der inkriminierte Artikel von einem Mitarbeiter des „Council" verfasst werden sollte, der zuletzt nur in einzelnen (inhaltlichen) Details auf das ursprünglich von Groag verfasste Manuskript zurückgriff. Die Illustrationen zu diesem Artikel waren allerdings von der Hand des Architekten, dessen zeichnerische Fähigkeiten ja unumstritten waren, und zeigen verschiedene Perspektiven seiner Einraumwohnung.[211]

Generell bot sich in diesem Rahmen Jacques Groag die Möglichkeit, unmittelbar an Themen der Innenarchitektur, wie sie insbesondere auf dem Gebiet des sozialen Wohnbaus im Wien der Zwischenkriegszeit aktuell gewesen waren, anzuknüpfen. Von dem bereits seinerzeit ausgearbeiteten Schema für eine Einraumwohnung ausgehend, präsentierte Groag jetzt das erneuerte Konzept eines *„One room living"*, allerdings für etwas andere Gegebenheiten. Wie schon seinerzeit, ging der Architekt von fließenden Übergängen der unterschiedlichen Funktionen, wie Ess- und Wohnbereich, aus. Auch die niederen Fensterbänke und offenen Regale stehen unübersehbar in der Weiterführung von Ideen, wie er sie unter anderen auch schon bei den Häusern der *Wiener Werkbundsiedlung* zum Einsatz gebracht hatte. Ergänzt wurde diese Grundausstattung durch schlichte Tische, nicht allzu groß dimensionierte Schubladkästen und andere Kleinmöbel. In der Lösung des prekären Problems der Bettenaufstellung erwies sich Groag wieder als Meister in der *„Auflösung der Enge"*. Mittels zweier entlang der Wand aufgestellter Sofas, die tagsüber als Sitzbänke dienen sollten, war sowohl der Raumökonomie als auch ästhetischen Ansprüchen gedient. Dem entsprach auch eine schwenkbare Lampe, die tagsüber die Sitzgruppe beim Kamin beleuchtete und abends als Bettlampe dienen konnte. Die Möbel, die in Hinblick auf eine industrielle Serienproduktion entwickelt worden waren, gab es entsprechend den unterschiedlichen Preisklassen in drei verschiedenen Ausführungen.[212] Aufgrund der mangelhaften Bilddokumentation ist dabei nicht geklärt, wieweit die im Katalog dargestellten Raumausschnitte mit dem tatsächlich in der Ausstellung präsentierten Mobiliar identisch waren. Nicht in den Illustrationen wiedergegeben ist jedenfalls die im Text erwähnte kleine Küchenecke, welche vom Hauptraum mit einem Vorhang abgetrennt war, ebenso die Duschecke, die nach dem amerikanischen Space-saving-System angelegt war.

Jacques Groag war nicht nur für das Konzept, sondern auch für die gesamte Organisa-

210 Brief von J. G. M. Richards (Beamter des Board of Trade), vom 4. 1. 1946 an den Council of Industrial Design/Archiv der Universität Brighton/Design Council Archive/C 383

211 Modern Homes Exhibition (Kat.), London 1946, p. 48f.

212 ebenda

tion dieser kleinen Ausstellung verantwortlich. Aufgrund der zahlreichen Einschränkungen der unmittelbaren Nachkriegszeit keine leichte Aufgabe, musste doch für jedes kleinste Detail erst bei den jeweiligen Behörden um eine Zuteilung des entsprechenden Materials angefragt und die Handwerksarbeiten unter schwierigsten Umständen koordiniert werden. Der Architekt scheint all diese Handicaps jedoch gut gemeistert zu haben, denn neben einem Honorar von zweihundert Pfund wurde ihm seitens des „Council" auch noch ausdrücklich eine offizielle Belobigung ausgesprochen.[213]

Während diese kleine Ausstellung in erster Linie darauf ausgerichtet war, neue Lösungsmodelle für die unter der Wohnungsnot leidende Bevölkerung zu präsentieren, wurde im Anschluss daran im Herbst desselben Jahres eine weitere Exposition seitens des „Board of Trust" initiiert, die gleichfalls vom „Council of Industrial Design" durchgeführt wurde, diesmal jedoch vor allem der Ankurbelung des Exports von Produkten des britischen Industriedesigns dienen sollte, der durch den Krieg nahezu völlig zum Erliegen gekommen war. In dieser, in einem ungleich größeren Rahmen durchgeführte Schau mit dem signifikanten Titel „Britain can make it" wurden Erzeugnisse des Utility-Designs, das auch Textilien und Haushaltsgegenstände umfasste, erstmals in größerem Umfang gezeigt. Die Ausstellung war in einem Flügel des stark bombengeschädigten „Victoria & Albert Museum" untergebracht, dessen Kunstsammlung zum Schutz vor Bombenangriffen ausgelagert und zu diesem Zeitpunkt noch nicht zurückgestellt worden war. Obwohl die Veranstaltung mit zahlreichen Unzulänglichkeiten zu kämpfen hatte, wie starker Staubentwicklung durch den Schutt der noch nicht weggeräumten Bombenruinen, mangelnden Garderoben und unzulänglicher Essensversorgung in der Cafeteria, vermittelte sie dennoch Aufbruchsstimmung und Optimismus. Der Besucherandrang war auch dementsprechend riesig. Die Menschen, durch die jahrelangen Entbehrungen eines langen Krieges nach Konsumgütern ausgehungert, stürmten geradezu die Kassen.

Jacques Groag war in diesem Fall für das gesamte Ausstellungsdesign der Sektion Möbel und Textilien („Utility and furniture section") verantwortlich. Unter den gegebenen Voraussetzungen schaffte er die Quadratur des Kreises, die historistische, aus dem 19. Jahrhundert stammende Bausubstanz des „Victoria & Albert Museum" in die Ausgestaltung zu integrieren und dennoch den Ausstellungsräumen die für ihn charakteristische Leichtigkeit und Eleganz zu verleihen. Durch den Einsatz von großen Wandpaneelen, die von seiner Frau gestaltet worden waren,[214] schlanken Säulen und indirekter Beleuchtung schuf er ein zeitgemäßes Ambiente, das den ansprechenden Rahmen für die präsentierten Textilien und Möbel bot, wobei die großzügig drapierten Stoffe zum Teil auch als raumkonstituierendes Element eingesetzt wurden. Insbesondere fand die originelle Idee, große Stoffbahnen auch um die alten gusseisernen Wendeltreppen zu arrangieren, Gefallen. Aufgrund des Umstandes, dass Textilien seit jeher eines der wichtigsten britischen Exportgüter darstellten, war eine ansprechende Präsentation besonders wichtig. Jacqueline Groag hatte ihrerseits hier die Gelegenheit, einige ihrer eindrucksvollen Textilentwürfe zu präsentieren.

213 Council of Industrial Design, Dankschreiben an Jacques Groag/Faculty of Art Archive, Brighton/Design Council Archive/C 383

214 Isabelle Scombe, A woman's touch, woman design from 1860 to the present day, London 1984, S. 113

In der Möbelabteilung wurde ein von Jacques Groag konzipierter Wohnraum gezeigt, dessen Mobiliar jedoch im Einzelnen zu erwerben war. Zum Großteil handelte es sich um Prototypen von Kleinmöbeln, die, in industrieller Produktion hergestellt, auch für den Export gedacht waren. Nicht zuletzt aus diesem Grund waren sie auf gehobenere Ansprüche ausgerichtet und nicht so puristisch wie die Einrichtung des kurz zuvor gezeigten *„One Room Living"*. Unter den vielfältigen Sitzmöbeln konnte man auch einige Kaminsessel mit Metallrahmung bewundern.[215] Mit der Verwendung von Metall knüpfte Groag interessanterweise an seine Experimente an, die er bereits in Wien getätigt hatte, als er zu den ganz wenigen Architekten zählte, die diesen Werkstoff zum Einsatz gebracht hatten. Generell bedeutete diese Ausstellung einen neuen Beginn für das britische Industriedesign und nicht zuletzt auch ein Erfolgserlebnis für das Ehepaar Groag. Noch viele Jahre später vermerkte Jacqueline Groag nicht ohne Stolz in ihren Aufzeichnungen, dass sie bei dieser Gelegenheit auch dem damaligen englischen Königspaar, Georg VI. und seiner Frau Elizabeth, vorgestellt wurden.[216]

Trotz dieser Erfolge war die Rezeption der hier gezeigten Erzeugnisse bei der breiten Bevölkerung jedoch zwiespältig. Das neue, kühle Design stieß auf große Skepsis in einer Gesellschaft, die Wohnkomfort noch mit wuchtigen Stilmöbeln assoziierte. Die Verwendung von Hartfaserplatten – „Hardboard" – anstatt massiven Holzes ließ die Spötter von *„Cardboard"* (Pappendeckel) sprechen. Die anscheinende Fragilität der neuen Möbel, insbesondere auch die ungewohnt hohen schlanken Beine, löste bei vielen Besuchern Kopfschütteln aus. In der Folge war sich der umtriebige Gordon Russel bewusst, dass noch viel an Aufklärungsarbeit zu leisten war. In diesem Kontext erarbeitete er zusammen mit Jacques Groag ein kleines Büchlein „The story of furniture", das einen summarischen, didaktischen Überblick über die Geschichte und Herstellung von Möbeln bot und den Menschen die Vorzüge des „neuen Wohnens" schmackhaft machen sollte.[217] Das gemeinsam von Groag und Russel herausgegebene Buch (das nicht datiert ist) ist wahrscheinlich 1947 erschienen. Die umfassenden Illustrationen, die karikaturhafte Elemente mit einschlossen und auf witzige Weise eine kleine Stilgeschichte boten und die verschiedenen Fertigungstechniken anschaulich machten, waren von Groag angefertigt worden, der damit seine Erfahrungen als Buchillustrator, als der er insbesondere am Beginn seiner Karriere tätig gewesen war, neuerlich einbringen konnte. Nicht zuletzt zeigt auch diese kleine Publikation, wie sehr Groags Wirken als Möbeldesigner im Kontext der Wiener Wohnkultur der Zwischenkriegszeit zu sehen ist. Denn wahrscheinlich nicht zufällig veröffentlichte auch sein Freund Walter Sobotka, der damals bereits in Pittsburgh lebte, 1950 eine Publikation mit dem Titel „Residential furniture", die eine große Übereinstimmung mit dem Büchlein Groags zeigt. Es ist anzunehmen, dass die beiden, die gleicherweise in der Emigration ihre Karriere als Architekten aufgeben mussten und sich dem Möbeldesign und der Lehrtätigkeit zuwendeten, auch nach dem Krieg noch miteinander in Kontakt waren.

215 Britain can make it (Ausstellungskat.), London 1946 u. Design and Cultural Politics in Post-war Britain, The Britain can make it Exhibition of 1946 (Hg. Patrick J. Maguire/Jonathan M. Woodham), London 1997, S. 99

216 Jacqueline Groag, zit. Anm. 56

217 Jacques Groag/Gordon Russel, The story of furniture, Ipswich (ohne Datum)

## *Folgeausstellungen – „Ideal Home" 1949 – „British Industries Fair" 1950*

Aufgrund der intensiven Tätigkeit des Ehepaares auf dem Gebiet des Designs und ihrer erfolgreichen Ausstellungstätigkeit besserte sich ihre soziale und ökonomische Situation allmählich. 1947 erhielten sie die britische Staatsbürgerschaft und damit auch die Voraussetzung, den – für den beruflichen Fortgang so wichtigen – einschlägigen Fachverbänden beizutreten. Insbesondere wurden die beiden Künstler nun assoziierte Mitglieder der „Society for Industrial Artists" und firmierten mit dem Zusatz „FSIA" („Fellow of the Society for Industrial Art"). Die Vollmitgliedschaft erhielt Jacques Groag allerdings erst 1955.[218]

Während die ersten zwei Ausstellungen, die unmittelbar nach dem Krieg durchgeführt worden waren, noch von einer generellen Ausnahmesituation geprägt waren, reflektiert die 1949 durchgeführte Schau „Ideal Home" die sich allmählich normalisierenden Verhältnisse. Nicht mehr unmittelbare Notlösungen, sondern Wohnkonzepte und Einrichtungen für Mittelklasseansprüche waren jetzt gefragt. Jacques Groag präsentierte demgemäß einen Wohnraum für eine Zweizimmerwohnung (das heißt, die Schlafgelegenheit musste nicht mehr integriert werden). Die obligatorische Kaminecke war entgegen britischen Gewohnheiten schlicht und unprätentiös für relativ kleine Räume konzipiert. Die Längswand des Raumes füllte eine niedrige Schrankwand aus, die sich aus einzelnen, gleich großen Elementen konstituierte, die, ihrer jeweiligen Funktion entsprechend, mit Türen, Schubladen oder anderen Versatzstücken versehen waren. Der grazile Charakter der Schrankwand wurde durch die zarten Füße, auf denen die einzelnen Schränkchen standen, und die darauf montierten offenen Regale unterstrichen. Bezeichnenderweise lässt sich hier eine Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen skandinavischen Design beobachten, wie insbesondere der modulartige Aufbau der Schrankwand zeigt – Einflüsse, die sehr gut mit Groags persönlichen, bereits vor dem Krieg ausgeformten Eigenheiten harmonisieren (Abb. 44).

Zu den Firmen, die Möbel nach den Utility-Kriterien produzierten, gehörte unter anderen auch die „Scottish Furniture Ltd.", die sich im Zuge der Neustrukturierung des britischen Möbelmarktes 1949 neu etablierte. Jacques Groag hat in der Folge für dieses Unternehmen zahlreiche Möbelentwürfe angefertigt. Unter Leitung von Sir Basil Spence konnte die Firma dann insbesondere auf der Schottischen Sektion der „28. British Industries Fair" (BIF) von 1950 reüssieren.[219] In diesem Rahmen wurde eine große Anzahl von Möbeln, die nach Entwürfen von Groag angefertigt worden waren, ausgestellt. Dabei konnte sich der Erfindungsreichtum des Architekten, wenn es darum ging, die Gegenstände möglichst funktionell und praktisch zu gestalten, voll entfalten. Unter anderem wurden Beistelltischchen gezeigt, deren Tischplatten beidseitig zu verwenden oder mit seitlich hochgezogenen Rändern versehen waren, an denen Grifföffnungen eingelassen waren (ähnlich wie ein Tablett), daneben Fauteuils, Bücherregale und die für Groag typischen aufklappbaren Toilettetischchen. Besonderes Interesse erregte ein verstellbarer Lie-

218 Erst 1955 erhielt Groag die Vollmitgliedschaft und konnte sich MSIA (Member of the Society for Industrial Art) nennen.

219 The Architect's Journal 1950, p. 596 u. p. 645ff.; Design 1950, Nr. 18, p. 8f. u. Nr. 19, p. 16f.; Design and Decoration 1952, p. 59f.; Architectural Review 1951, Nr. 109, p. 156



44. Jacques Groag, Schrankwand, präsentiert in der Ausstellung „Ideal Home", London 1949

gesessel mit Fußteil, dessen technoide Ästhetik sich in sehr differenzierter Weise mit dem Möbeldesign des *Bauhauses* auseinander setzte (Abb. 45).[220] Während Formgebung und Proportionen der Möbel weiterhin schlank und einfach bleiben, werden die Oberflächen jetzt manchmal auch mit gemusterten Intarsien versehen. Ob diese Richtungsänderung Jacques Groags auf eine eventuelle Konzession an den Zeitgeist – insbesondere an den britischen Geschmack, der sich einer allzu großen Nüchternheit gegenüber wenig aufgeschlossen zeigte – zurückzuführen ist, sei dahingestellt. Nicht auszuschließen ist möglicherweise aber auch der Einfluss seiner Frau Jacqueline, die den Großteil der Entwürfe für die Stoffe der Möbelüberzüge, der Vorhänge und Tapeten gestaltet hatte und deren üppige Farbgebung und dekorative Verspieltheit diesen Positionswechsel vielleicht mit beeinflusst haben könnten.

Im Kontext dieser von dem Ehepaar Groag entworfenen Möbel und Textilien, die sich zumeist als einheitliche Interieurs präsentierten, wurden zur Abrundung von deren optischer Präsenz auch Artefakte wie Bilder oder Skulpturen integriert. Diese Neigung Groags, seinen Inneneinrichtungen mit solchen Motiven eine Art von künstlerischer Aura zu verleihen, hatte bereits vor dem Krieg ihren Niederschlag gefunden; verwiesen sei auf das *Landhaus Eisler*, wo eine Statue von Georg Ehrlich, in Anlehnung an einen barocken Skulpturengarten, eine Nische der Terrasse geschmückt hatte. Demgemäß ist auch in das Ambiente einer der

220 Foto – V&A Museum/AAD 1994/2/19/14a



45. Jacques Groag, Liegestuhl, präsentiert in der Ausstellung „British Industrial Fair" (BIF), 1950

im BIF ausgestellten Wohnräume eine kleine Skulptur von Siegfried Charoux integriert – ein kleines, aber markantes Indiz dafür, dass die emigrierten Österreicher auch in England weiterhin untereinander ihre Kontakte aufrechterhielten.[221] Charoux, der aus dem Umfeld von Anton Hanak kam, war bereits 1935 nach England emigriert. Der Bildhauer gehörte zu den wenigen Künstlern, die auch nach dem Zweiten Weltkrieg wieder in Österreich tätig waren, unter anderem geht das *Lessing-Denkmal auf dem Judenplatz* auf seinen Entwurf zurück. Auch mit dem Bildhauer Georg Ehrlich, der mit seiner Frau Bettina gleichfalls nach London emigriert war, war man selbstverständlich weiterhin in engem, freundschaftlichem Verkehr. Darüber hinaus unterhielt Groag auch Kontakt mit emigrierten Fachkollegen. Auf die wahrscheinliche Hilfestellung Franz Singers bei der Jobsuche Groags wurde bereits hingewiesen. Allerdings verließ auch Singer England wieder und kehrte nach Österreich zurück. In London blieben dahingegen der Architekt Josef Berger und sein Schwager, der Kunsthandwerker und Publizist Fritz Lampl, mit denen Groag schon aus seinen Wiener Tagen befreundet war. Fritz Lampl hatte in den Dreißigerjahren mehrmals Artikel über Groag in der Zeitschrift „Innendekoration" veröffentlicht und damit auch zu seiner Bekanntheit beigetragen.[222] Berger und Lampl hatten in Wien die legendäre *Bimini-Glas-und-Keramik-Werkstätte* betrieben, die von Lampl jetzt unter dem Namen „Orpid Glass" in London weitergeführt wurde. Josef Berger, der

221 Design 1950, Nr. 19, p. 17

222 Fritz Lampl, Neue Wohnräume von J. Groag, in: Innendekoration 1933, S. 327ff. u. Über die Romantik des Sachlichen, in: Innendekoration 1935, S. 150f.

einige Jahre jünger als Groag war, hatte es geschafft, für den „London County Council" als Stadtplaner tätig zu sein, und ist hochbetagt erst in den Achtzigerjahren gestorben.[223] Alle diese Freundschaften und Verbindungen mögen ein wenig das Trauma der Vertreibung und die Schwierigkeiten des Aufbaus einer neuen Existenz abgemildert haben.

223 Siehe dazu Iris Meder, Offene Welten, die Wiener Schule des Einfamilienhausbaus 1910–1938, Diss. Stuttgart, 2003, S. 591

224 Franz Singer Memorandum, für das Festival of Britain/Art faculty Archive, Brighton/Design Council Archive/Festival of Britain 1951

### *Das Ende der Nachkriegsära – Das „Festival of Britain" 1951*

Die fruchtbare Zusammenarbeit von Jacques und Jacqueline Groag auf dem Gebiet des Innenraumdesigns setzte sich dann in der großen Schau des „Festival of Britain" von 1951 fort, die den Höhepunkt, aber auch den Abschluss der Serie der Nachkriegsausstellungen bilden sollte. Diese Großveranstaltung, anlässlich des hundertjährigen Jubiläums der großen Londoner Weltausstellung von 1851, sollte an diese erfolgreiche Tradition anknüpfen und vor allem auch einen umfassenden Überblick über den Fortschritt Großbritanniens nach dem Krieg geben. Maßgeblich beteiligt an der Organisation war abermals der „Council of Industrial Design", der sich insbesondere für die Hebung des qualitativen Niveaus des britischen Industriedesigns einsetzte. Aufgrund der Größe und der umfassenden Thematik der Schau – so gab es unter anderem auch Bereiche, die sich mit Technik, Gesundheit und Wissenschaften auseinander setzten – waren die diversen Ausstellungssektionen über mehrere Monate auf verschiedene Orte in London aufgeteilt. An der Großveranstaltung, die schon seit 1947 geplant worden war, nahmen mehr als achtzig Designer und zahlreiche Künstler teil. Auffallend ist die relativ hohe Zahl von österreichischen Emigranten. Franz Singer verfasste aus diesem Anlass ein mehrere Seiten umfassendes Konzept für den „Council", das allerdings nicht zur Ausführung gelangte.[224] Auch auf dem Gebiet der bildenden Kunst, insbesondere der Bildhauerei, waren zahlreiche Exilösterreicher vertreten. Auf dem Ausstellungsgelände waren neben Skulpturen von prominenten britischen Künstlern wie Barbara Hepworth, Henry Moore oder Graham Sutherland Werke von Anna Mahler, der Tochter von

Gustav Mahler, Siegfried Charoux und Georg Ehrlich aufgestellt.

Das Ehepaar Groag hatte aus diesem Anlass nicht nur Gelegenheit, seine Entwürfe in den entsprechenden Möbel- und Textilabteilungen zu zeigen, sondern erhielt außerdem seitens des „Council of Industrial Design" den Auftrag, den in der City gelegenen Informationskiosk mit dem angeschlossenen Festivalbüro zu gestalten, wobei Jacques Groag das architektonische Konzept erstellte. Obwohl es sich um eine relativ kleine Aufgabe handelte, hatte das Projekt als das optische Aushängeschild der Ausstellung jedoch durchaus einen gewissen Prestigewert. Die Lokalitäten befanden sich im Zentrum von London, im Erdgeschoß des *Warenhauses Swan & Edgar* an der Regent Street. Zugänglich waren sie sowohl über die Verkaufsräume als auch über eine Treppe von der U-Bahnhaltestelle „Picadilly Circus". Die Räumlichkeiten umfassten neben zwei kleinen Büros einen Vorraum, wo sich die Interessenten bereits mit Informationsmaterial eindecken konnten, und den eigentlichen Informationsraum. Insgesamt sollten hier bis zu zwölf Mitarbeiter tätig sein. Bedingt durch die Situierung des Warenhauses an einer Krümmung der „Regent Street" war der Grundriss relativ unregelmäßig und der Architekt daher gezwungen, diese Unzulänglichkeiten der Baulichkeit, die aus dem frühen zwanzigsten Jahrhundert stammte, durch verschiedene Einbauten auszugleichen, um halbwegs funktionsgerechte Räume zu erzielen. Jacques Groag löste dieses Problem durch den Einschub von Trennwänden und die Einführung eines falschen Pfeilers, in dem zwei Telefonautomaten untergebracht waren. Des Weiteren ließ er einen bereits vorhandenen, jedoch störenden Pfeiler optisch verschwinden, indem er ihn rundum mit Spiegeln verkleidete. Zur Abrundung eines einheitlichen Raumeindruckes wurde auch eine elegant geschwungene Deckenverkleidung angebracht, die eine unschön abgetreppte Überdachung kaschierte. Mittels großer Glasfronten, die von den Verkaufsräumen des Warenhauses aus Einblick in den Kiosk boten, sollte eine optische Verbindung zu den Warenhausbesuchern hergestellt und so das Interesse möglichst breiter Publikumsschichten geweckt werden.

Durch ein ausgeklügeltes Beleuchtungssystem, das gleichfalls vom Architekten konzipiert worden war, und eine differenzierte Farbigkeit der Decken und Wände erhielten die Räume eine freundliche und betont festliche Stimmung. Während der Warteraum in Gelb und Weiß gehalten war, prägten die Farben Blassgrün und Zinnoberrot das Ambiente des Informationsraumes. Dem einheitlichen Konzept entsprechend entwarf Jacques Groag auch sämtliche Beleuchtungskörper, die Teppiche und das Mobiliar, wobei die betont einfach gehaltenen Möbel aus Mahagoni und Metall in ihrer formalen Gestaltung sich an den damals aktuellen Tendenzen der Fünfzigerjahre orientierten. Dieser Ausrichtung entsprach auch das asymmetrisch gestaltete, lang gestreckte Pult des Informationsraumes (Abb. 46). Jacqueline Groag ihrerseits entwarf für dieses Interieur den kühn gemusterten großen Wandvorhang in Gelb und Grün und war auch für die dekorativen Wandpaneele verantwortlich. Dieses spritzig-moderne Design des Informationskiosks, das durch seine extreme Ökonomie und kühne Eleganz beeindruckte, fand dementsprechend auch einen sehr positiven Widerhall in der englischen Fachpresse.[225]

225 Architect's Journal 1951, p. 311ff.; Architectural Review 1951, Nr. 110, p. 255 und Design 1951, Nr. 27, p. 11



46. Jacques und Jacqueline Groag, Detail des Informationskiosks der Ausstellung „Britain can make it", London 1951

Der Beitrag des Ehepaares beschränkte sich jedoch nicht nur auf die Ausgestaltung des Informationskiosks. Jacqueline Groag erregte besondere Aufmerksamkeit mit dem riesigen Wandpaneel der Abteilung „Living World", wobei sie – in Anlehnung an die Thematik – diesen collageartig mit Elementen aus der Natur wie Steinen oder Muscheln gestaltete.[226] Darüber hinaus war das Ehepaar nicht nur mit der unmittelbaren Ausgestaltung der Schauräume befasst, sondern es hatte selbstverständlich auch Gelegenheit, seine eigenen

226 Designers in Britain 1954, vol. 4, p. 69

Designprodukte zu präsentieren. Im Rahmen der Sektion des Industriedesigns wurden neuerlich von Jacques Groag konzipierte Prototypen für Kleinmöbel gezeigt und Jacqueline konnte ihre besten Textilentwürfe ausstellen. Welche Bedeutung ihrem innovativen Formenvokabular zugemessen wurde, lässt sich insbesondere auch an dem Umstand ablesen, dass einer dieser Entwürfe Jacquelines – eine kühne Synthese von abstrakten und stilisierten gegenständlichen Formen – heute ein „Show piece" in der permanenten Schaustellung des „Victoria & Albert Museum" ist.

Der Erfolg des Ehepaars Groag war durchaus symptomatisch für den Anteil der Emigranten an der Gestaltung des Festivals, die generell für den Aufschwung des britischen Designs in den Nachkriegsjahren wesentlich waren. War diese Gruppe anfänglich noch als Konkurrenz angesehen worden, so hatten jedoch diejenigen, die in England geblieben waren, zu Beginn der Fünfzigerjahre jetzt weitgehend die Integration geschafft und wesentliche Beiträge für die Akzeptanz des modernen Designs in Großbritannien geleistet. Jahre später wird deren Bedeutung auch demgemäß in einer Retrospektive über das Festival hervorgehoben: *„The festival of Britain, the third and much the largest of the post-war design bonanzas is now regarded mainly as the start of the mass-public acceptance of the ‚modern' design and architecture. (...) It opened up the possibilities inherent in designing and influenced the whole development of the modern multi-disciplinary design office. The Festival was British, extravagantly so, (...) but it is ironic that many of the main designers of the Festival in the post-war period had in fact arrived from abroad: Stefan Buzas, Jacques and Jacqueline Groag (...). Where would British design have been without this foreign input."*[227]

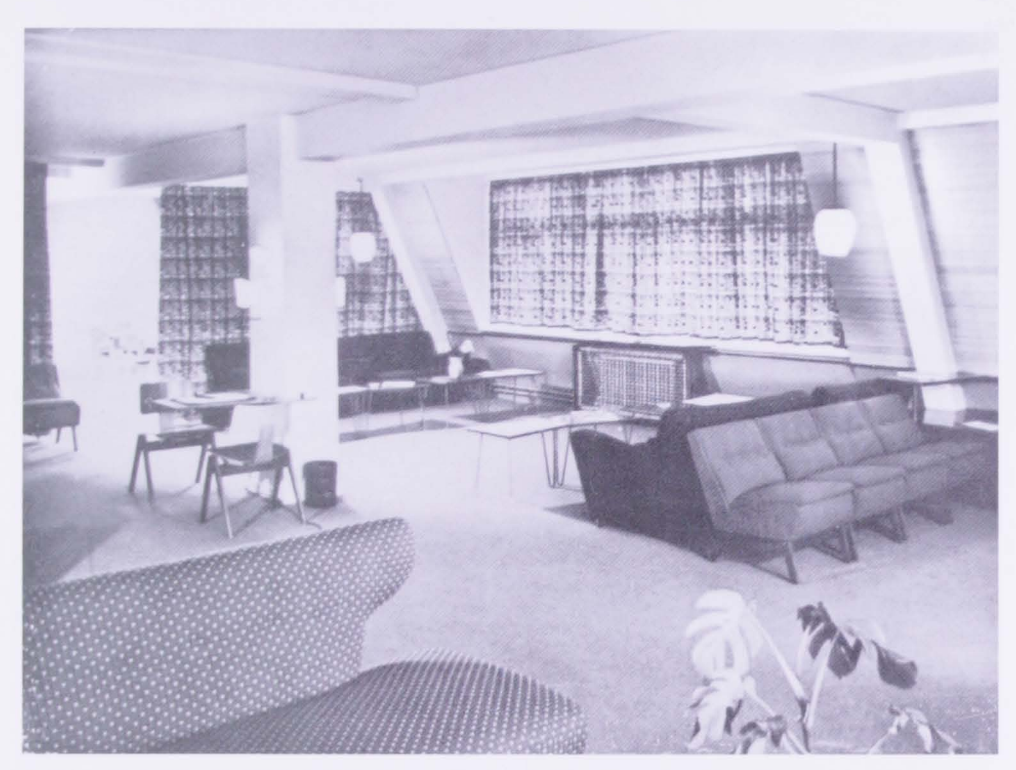
### *Die Fünfzigerjahre – die Interieurs von Jacques Groag und Malerei als Therapie*

Gegen Anfang der Fünfzigerjahre verlor im Zuge der Normalisierung das Utility-furniture-Programm allmählich an Bedeutung. Jacques Groag, der sich einen guten Namen gemacht hatte, blieb aber weiterhin auch auf dem freien Markt als Möbeldesigner tätig. Seine Kompetenz auf diesem Gebiet schloss in der Folge auch eine umfassende Lehrtätigkeit mit ein. Er bekleidete nicht nur die Stellung eines „Governor" der „Hammersmith School of Arts and Crafts", sondern hatte darüber hinaus auch einen Lehrauftrag an der „London Central School of Art".[228]

Neben seiner Brotarbeit für die Möbelindustrie erhielt Jacques Groag aber verschiedentlich auch Gelegenheit, zumindest als Innenarchitekt zu arbeiten, wo er sein außerordentliches Gefühl für Raumökonomie und raffinierte Lichtführung einbringen konnte. Einer dieser Aufträge hatte zur Aufgabe, eine aufgelassene Fabrikhalle in eine Wohnung umzugestalten. Der Architekt arbeitete in diesem Fall mit einem offenen Raumplan, das heißt mit fließenden Übergängen der einzelnen Wohnbereiche, und strukturierte den Großraum durch Vor- und Rücksprünge. Zur Verbesserung der Beleuchtung diente eine runde verglaste Deckenauslassung, die über der Kaminecke angebracht war und dem Raum generell eine hohe ästhetische Qualität verlieh. Die Einrichtung bestand neben einer eleganten Sitzgarnitur, die um den Kamin gruppiert war, aus einer am anderen Ende des Raumes situierten Ess-

227 Fiona McCarthy/Patrick Nugents, Eye for Industry, Royal Designers 1936–1986, London 1986, p. 177ff.

228 Jacqueline Groag, Kurzbiographie von Jacques Groag zit. Anm. 56 und Charlotte Benton, Jacques Groag, in: zit.: Anm. 2, p. 161



47. Jacques Groag, Aufenthaltsraum für die Mitarbeiter eines Betriebes, London (?), um 1955

ecke, deren Lichtverhältnisse durch eine indirekt beleuchtete Glasvitrine aufgebessert wurden. Die angeschlossene kleine Kochnische war hinter einer hölzernen Jalousie verborgen.[229] Ein weiterer Auftrag betraf die Gestaltung eines Aufenthaltsraumes für die Angestellten eines Betriebes, dessen Konzeption an die funktionalistische Modernität von Groags Festivalkiosk erinnert. Der Raum, der durch schräge Wandpfeiler konstituiert wird, vermittelt mit seinen dekorativ gemusterten Vorhängen und Sitzgruppen, die um grazile Tische angeordnet sind, das Flair eines zeitgenössischen Lokals. (Abb. 47).[230]

Ein kleiner Höhepunkt im Rahmen dieser Tätigkeit als Innenarchitekt war die Einrichtung des Uhrengeschäftes „Colibri", wo es Jacques Groag meisterhaft verstand, die relativ kleinformatigen Verkaufsobjekte auf das Vorteilhafteste zur Geltung zu bringen. Schon das nahezu völlig aus Glas gestaltete Geschäftsportal mit einer seitlich gesetzten Schaufenstervitrine konstituierte einen fließenden Übergang von Straße und Lokal und gewährte den Passanten Einblick auf die im Verkaufsraum ausgestellten Uhren. Das kleine, betont minimalistisch gehaltene Geschäftslokal wird durch eine Trennwand, die jedoch nicht die volle Länge des Raumes einnimmt, optisch in zwei

229 The Studio, Year Book 1957/58, vol. 47, p. 22f. und Designers in Britain 1957, vol. 5, p. 22

230 Fotos V&A Museum/AAD 1994/2/5/74 – AAD 1994/2/5/75 – AAD 1994/2/5/77 und Jan Groag (†)

Funktionsbereiche unterteilt, wobei der eine als Büro und der andere als Verkaufsraum diente. Ein niederes Tischchen mit vier Fauteuils war dort für die Kundengespräche aufgestellt. Äußerst effektvoll war die Gestaltung der Wände, die mit dunklem Holz vertäfelt waren. Umso kontrastreicher machten sich darin die von innen beleuchteten Glasvitrinen mit den ausgestellten Uhren aus, die als horizontales leuchtendes Band die Dunkelheit der Wände kontrastierten (Abb. 48 ).[231]

Generell dürfte sich der Kreis der Auftraggeber Groags zum Großteil noch aus der Emigrantenszene rekrutiert haben. In den sich allmählich normalisierenden Verhältnissen der Nachkriegszeit hatten einige von ihnen doch den sozialen Aufstieg und die Integration geschafft. Neben den bereits erwähnten Wiener Verbindungen spielte insbesondere auch der alte Olmützer Bekanntenkreis hier eine Rolle. So war Hans Briess, für den Jacques Groag seinerzeit eine Villa errichtet hatte, gleichfalls mit seiner Familie nach London emigriert, wo es ihm gelang, sich wieder eine Existenz mit einem gewissen Wohlstand aufzubauen. Für ihn richtete der Architekt wahrscheinlich gegen Mitte oder Ende der Fünfzigerjahre einen Sommerbungalow ein. Die lichtdurchflutete Helle und Leichtigkeit des nur höchst sparsam möblierten Raumes wirkt noch wie ein später Nachhall der Einrichtung des *Landhauses Eisler*.[232]

Dieses umfangreiche Betätigungsfeld Jacques Groags, das Industriedesign, Innenarchitektur und eine Lehrtätigkeit umfasste, konnte dennoch nicht die fehlenden Bauaufträge kompensieren, ein Umstand, unter dem der ausgebildete Bauingenieur offensichtlich sehr litt. Die Unmöglichkeit, sich in seinem eigentlichen Bereich der Architektur verwirklichen zu können, führte bei Groag immer wieder zu schweren depressiven Phasen, in denen er Zuflucht zur Malerei suchte. Seine wichtigsten Sujets entstammten seiner unmittelbaren Umgebung, wie Interieurs und Landschaften. So ist die Gegend von Hampstead, die ihm, wie vielen anderen Emigranten auch, in diesen Jahren Zuflucht geboten hat, ein Thema, mit dem er sich immer wieder auseinander setzte. Insbesondere entstanden aber zahlreiche Selbstporträts, die die düstere grüblerische Verfassung des Künstlers widerspiegeln, zumeist geprägt von einer dunklen postimpressionistischen Faktur. In seinen Bildern finden sich auch häufig entindividualisierte, isolierte Figuren, deren formale Charakteristik zwar zur Karikatur hin oszilliert, die aber unterschwellig das Motiv des Selbstmordes thematisieren (Farbabb. 4). Jacques Groags intensive Beschäftigung mit diesem Genre fand auch ihren Niederschlag in mehreren Londoner Ausstellungen, wo seine Bilder gezeigt wurden. Bereits gegen Kriegsende hatte er seine Werke in einer anscheinend eher improvisierten Schau namens „Staubfänger" präsentiert, in der er sich selbstironisch als *„Sunday-painter"* bezeichnet hatte. 1955 wird nochmals eine größere Anzahl seiner Bilder, die sich jetzt in Familienbesitz befinden, in einer nicht näher bezeichneten Ausstellung gezeigt.[233]

Aufgrund ihrer erfolgreichen Designertätigkeit hatte sich die ökonomische Situation des Ehepaares gegen Ende der Fünfzigerjahre so weit gebessert, dass sie ihre Mietwohnung in den *Lawn Road Flats* aufgeben und in ein so genanntes *Terrace House* im Norden von Lon-

231 Fotos V&A Museum/AAD 1994/2/5/90–92

232 Foto V&A Museum/AAD 1994/2/5/85

233 Umschlagbild des „Staubfänger" und Auflistung der Londoner Ausstellung von 1955/Dr. Willi Groag (†) – Maanit – Die Bilder befinden sich großteils in Familienbesitz.



48. Jacques Groag, Uhrengeschäft „Colibri", London (?), um 1955

don in Clifton Hill umziehen konnten. Auch bei ihrer neuen Wohnadresse bleiben sie jedoch eingebettet in die Emigrantenszene. Unter anderen wohnt nur einige Häuserblocks weiter Walter Freud, der Sohn von Sigmund Freud, der in England gleichfalls als Architekt tätig war.[234] Der Umbau des im *Georgian Style* errichteten Hauses in eine moderne Wohnung mit angeschlossenem Atelier gehörte dann zu den relativ wenigen Gelegenheiten, wo Jacques Groag seine Fähigkeiten als Innenarchitekt einbringen konnte. Sozusagen in Eigenwerbung wurde diese Wohnung des Künstlerehepaares daher auch publiziert.[235]

Um die Räumlichkeiten den Anforderungen des Ehepaares sowohl in funktioneller als auch ästhetischer Hinsicht anzupassen, waren insbesondere weitgehende Veränderungen der aus dem neunzehnten Jahrhundert stammenden Bausubstanz notwendig. Eine Zwischenwand wurde niedergerissen und eine Decke eingezogen, damit ein großer lichter, gut proportionierter Wohnraum entstehen konnte, der im Sinne eines modernen Wohnkomforts Durchlässigkeit und Offenheit gewährte. Eine flexible Raumeinteilung wurde mittels großer Wandvorhänge ermöglicht. Die Einrichtung bestand aus den für Groag typischen versenkten rundumlaufenden niedrigen Wandregalen und schlichten Sitzmöbeln, in kräftigen Farben, die mit den Pastelltönen der Wände kontrastierten. Die Muster der Vorhangstoffe und Polster waren selbstverständlich von Jacqueline entworfen.

Dieses schlichte, aber hochfunktionelle Interieur war daneben aber auch mit einigen erlesenen Stücken aus Österreich angereichert, die das Ehepaar auf seiner Flucht nach England hinüberretten konnte. Darunter befanden sich ein josephinischer Schubladkasten und ein bemalter Tiroler Bauernschrank. Auch die Wandbilder stammten noch aus den Wiener Tagen, wie ein Gemälde von Paul Klee, den Jacqueline stets besonders bewunderte, und ein von Joseph Dobrowsky angefertigtes Porträt, das die Hausherrin in ihren Jugendtagen zeigte. Diese nicht abgerissene Verbindung nach Österreich manifestiert auch eine große Keramikvase von Lucie Rie, deren Erwerb aller Wahrscheinlichkeit jedoch bereits aus der Londoner Zeit stammen könnte, da die Keramikerin gleichfalls in England lebte. Es ist anzunehmen, dass die Groags, die demselben künstlerischen Umfeld angehört hatten, schon seit den Wiener Tagen mit Lucie Rie befreundet waren. Generell galt das Ehepaar als kontaktfreudig und führte in Clifton Hill ein offenes gastfreundliches Haus. Die verbesserten Lebensumstände ermöglichten ihnen auch einige Reisen zu unternehmen, die sie nach Südamerika, Israel, Frankreich und die Schweiz führten. Wien hat der Architekt, obwohl in der Literatur manchmal fälschlich als sein Sterbeort angegeben, höchstwahrscheinlich nicht mehr besucht.

Jacques Groag, der sich mit zunehmendem Alter immer mehr zurückzog, war dennoch bis in seine letzten Lebensjahre tätig. Um 1960 wird in London nochmals eine Musterwohnung von ihm ausgestellt, deren Räumlichkeiten die für Groag typische Leichtigkeit und Eleganz ausstrahlten. Am 28. Jänner 1962 stirbt er schließlich völlig unerwartet an einem Herzinfarkt in einem Londoner Autobus auf dem Weg in die Oper. Da ihm seine Brieftasche gestohlen worden war, konnte seine Identität erst durch seine Frau festgestellt werden, die

234 Die Groags wohnten in Clifton Hill, St. John's Wood 26, Walter Freud auf der Nr. 32

235 Annette Reilly, When two designers design for themselves, in: The Tatler 1959, p. 315ff.

nach ihrem abgängigen Mann bereits einen Tag lang hatte suchen lassen.[236] Eine kleine Kontroverse um einen Nachruf auf Groag reflektiert, wie wenig seine englischen Fachkollegen tatsächlich von ihm wussten und ausschließlich den Möbeldesigner vor Augen hatten, während seine eigentliche Karriere als Architekt damals bereits vergessen war. Sir Gordon Russel, der seinerzeit Leiter des „Utility furniture designing teams" gewesen war, in das er Groag hineingeholt hatte, um mit ihm dann auch das kleine Bändchen „History of furniture" herauszugeben, behauptete in einem Nachruf irrigerweise, dass Groag auch vor seiner Emigration in Prag ein Büro ausschließlich für Design und Innenraumgestaltung betrieben hätte. Erst ein enger Freund des Architekten weist in einer Stellungnahme auf diesen Irrtum hin und dass – ganz im Gegenteil – die Designertätigkeit in England für Groag nur ein Ersatz für die ausstehenden Bauaufträge gewesen war: *„The fact is, that he was until the Nazis invaded Austria, one of the leading and most successful avant-garde architects in Vienna, where he was for many years engaged on work for important housing projects, public buildings and private houses. (…) In Britain in the absence of any architectural work, he was glad to supply himself to utility furniture. When, after the war, building activities where resumed, no one in Britain seemed any longer aware of his caliber as an architect and Groag himself was much too modest a man to claim what, by rights, ought to have been his due."*[237]

Es erübrigt sich darauf hinzuweisen, dass zu dem Zeitpunkt, als Groags Tod in London immerhin eine kleine interne Diskussion in Fachkreisen ausgelöst hatte, er in Wien bereits völlig vergessen war. Seine Zeitgenossen und Freunde aus den Wiener Tagen wie Josef Frank, Felix Augenfeld, Walter Sobotka und viele andere waren entweder gleichfalls emigriert oder lebten nicht mehr. Sein tatsächlicher Stellenwert wurde damals nur von ganz wenigen Leuten erkannt. Allen voran sein Freund Paul Reilly, der voller Sensibilität auf die tragische Unterbrechung von Jacques Groags viel versprechender Karriere durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten hinwies und die Gründe für Groags Unfähigkeit, sich in England als Architekt durchzusetzen, in seiner allzu großen Bescheidenheit und seinen Sprachproblemen sah, aber auch in seiner Kompromisslosigkeit gegenüber der Mittelmäßigkeit oder den kommerziellen Erfordernissen.[238] Außer Paul Reilly waren es auch einige der in England lebenden Emigranten, wie sein Fachkollege Stefan Buzas, der gleichfalls noch in Wien an der Technischen Hochschule studiert hatte, und insbesondere auch der bekannte Architekturhistoriker Nikolaus Pevsner, die um Groags Qualitäten Bescheid wussten. Diesen war es schließlich vorbehalten, dem ihm gebührenden Nachruf unter Würdigung seiner hervorragenden Fähigkeiten als Architekt Ausdruck zu verleihen.[239]

236 Aufzeichnung Jacqueline Groag – bei Šlapeta wird irrtümlich angegeben, J. Groag sei 1961 anlässlich eines Wienbesuches gestorben, ein Fehler, der seitdem ungeprüft immer wieder übernommen wurde.

237 Gordon Russel, Jacques Groag – Obituary und Entgegnung George Him, SIA Journal, Nr. 106 March, 1962

238 Paul Reilly, Obituary Jacques Groag, in: Design 1962, Nr. 160, p. 81

239 Nikolaus Pevsner, Obituary – Jacques Groag, in: Architectural Review 1962, Nr. 131, p. 380 und Stefan Buzas, Memorial lecture for Jacques Groag, Royal Society of Arts, 22. 5. 1962 (unpubliziert)

### *Das Spätwerk von Jacqueline Groag*

Jacqueline Groag sollte ihren Mann fast ein Vierteljahrhundert überleben. Da sie bis in ihr hohes Alter hinein tätig war, war ihr noch eine lange, äußerst erfolgreiche Periode als Designerin beschieden. Aufgrund ihres offensichtlich größeren Anpassungsvermögens und der außerordentlichen Qualität ihrer Arbeiten glückte ihr nicht nur die Integration in die britische Designerszene, sondern darüber hinaus wurde ihr Werk sogar prägend für das englische Nachkriegsdesign. Ihre Erfolgsstory manifestierte sich unter anderem in dem bereits erwähnten Umstand, dass ihre Entwürfe von den ersten Häusern angekauft wurden und sogar am königlichen Hof Eingang fanden. Ihre Designs wurden in der Fachliteratur in einem Atemzug mit Arbeiten der namhaftesten zeitgenössischen Künstler genannt.[240] Zu einer besonderen Nische im Rahmen ihres Betätigungsfeldes wurden insbesondere auch in Handdruck angefertigte Papiertapeten mit limitierter Auflage, auf die sich einige englische Firmen spezialisiert hatten. Jacqueline Groags großer Erfolg lässt sich auch an den unzähligen, praktisch unüberschaubaren Publikationen ihrer Entwürfe ablesen. Markant waren in diesem Kontext auch die von ihr gestalteten Cover für führende englische und amerikanische Designerzeitschriften, wie *„Interiors", „Ambassador"* und *„Design"*.[241] Die leuchtende, dekorative Farbigkeit dieser Entwürfe, die zwischen Abstraktion und Stilisierung oszillierten und oftmals formale Anregungen von Künstlern wie Paul Klee, Piet Mondrian, Oskar Schlemmer oder Jean Arp aufnahmen, lagen im Zeittrend.

Auch nach dem Tod ihres Mannes beteiligte sich die Künstlerin weiterhin mit ihren Entwürfen für Vorhänge und Tapeten an der Ausgestaltung von Ausstellungspavillons, wie zum Beispiel der Messekoje der italienischen Chemiefirma Montsanto.[242] Aufgrund ihres hohen dekorativen Wertes eigneten sich ihre Designs für diese Zwecke ganz besonders. Zu einer Besonderheit wurde aber vor allem auch ihre Gestaltung der Stoffüberzüge und Wandverkleidungen von öffentlichen Verkehrsmitteln. Gegen Ende der Fünfzigerjahre fand erstmals einer ihrer Textilentwürfe Verwendung für die Sitzüberzüge der Garnituren von „British Rail" und wurde demgemäß auch am Cover der englischen Zeitschrift „Design" publiziert (Farbabb. 5).[243] Bei diesem Design, das – offensichtlich in Hinblick auf eine preisgünstige Herstellung – von einem zweifarbigen, geometrisierenden Muster ausging, griff Jacqueline Groag bemerkenswerterweise auf einen Entwurf namens „Sinaia" zurück, den sie 1928 in Wien noch für die *Wiener Werkstätte* angefertigt hatte und der offensichtlich bereits seinerzeit ein Erfolg gewesen war. Über Jahre hin prägte dieser Stoffdekor, der unübersehbar in der Formenwelt von Josef Hoffmann wurzelt, die Optik der britischen Eisenbahnen.

Gleichfalls Ende der Fünfzigerjahre übernahm Jacqueline Groag in Zusammenarbeit mit der Firma Gabi Schreiber die dekorative Ausgestaltung der britischen Überseefluglinie BOAC, wobei sie die Wandpaneele, Überzüge und Tapeten entwarf. Die Künstlerin benutzte bei diesen Entwürfen Vorlagen von alten Stichen des neunzehnten Jahrhunderts von Blumen und Blättern, die sie höchst eigenständig in eine moderne Formensprache transfor-

240 Architectural Review 1945, Nr. 97, p. 55

241 unter anderen: Ambassador 1948, Nr. 12; 1950, Nr. 8; Interiors, Februar 1953; Design 1959, Nr. 131

242 Foto V&A Museum/AAD 1994/2/15/21

243 Design 1959, Nr. 131

mierte.[244] Auch in späteren Jahren wurde sie immer wieder mit Designarbeiten seitens der BOAC beauftragt, wobei ihre Tapeten und Sitzüberzüge – das Logo der Gesellschaft in stilisierter Form übernehmend – für ein entsprechend freundliches Ambiente sorgten. Ihre Erfolge in dieser Sparte brachten ihr dann auch Auftragsarbeiten zur Ausstattung von Fähren und Überseeschiffen ein. So fertigte sie, unter anderem, Mitte der Siebzigerjahre Tapetenentwürfe mit einem kühnen Tulpenmuster für die „Sealink Ferry" an.[245] Jacqueline Groag selbst notierte in ihren Erinnerungen demgemäß nicht ganz ohne Stolz und durchaus mit einem gewissen Pathos: *„My designs are used by land, sea and air."* [246] Der Schwerpunkt ihrer Tätigkeit lag aber dennoch bei Textil- und insbesondere Tapetenentwürfen für die großen britischen und amerikanischen Firmen. Die Heiterkeit und der oft kindlich anmutende Charakter ihrer Designs, der offensichtlich auf die didaktischen Methoden von Čižek zurückging, fanden solchen Gefallen, dass sich einige zu richtigen Verkaufshits entwickelten. Dazu gehörte die fast karikaturhafte „Gala Night" und insbesondere der Tapetenentwurf „Kiddies town", der an Paul Klee gemahnende, abstrahierte Motive aufnahm (Farbabb. 6).[247]

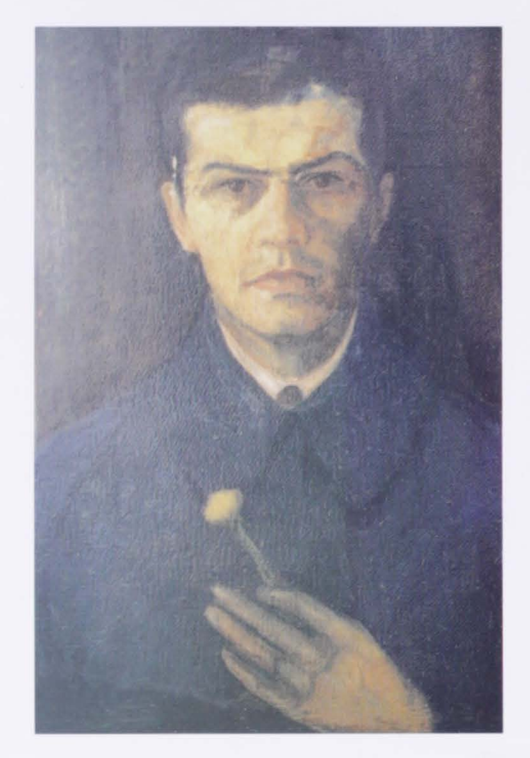
Die Künstlerin beschränkte sich jedoch nicht ausschließlich auf das Textil- und Tapetendesign, sondern bewies ihre Kreativität auch in anderen Sparten. So fertigte sie unter anderem auch Entwürfe für ein Keramikservice, Spielkarten und Zündholzschachteln an.[248] Für die bekannte amerikanische Firma Hallmark entwarf sie mehrmals sehr beliebte Glückwunsch- und Weihnachtskarten, wobei Letztere bemerkenswerterweise über das übliche Klischee der kommerziellen „Christmas Cards" hinausgingen und sich in hochstilisierter Form mit religiösen Motiven auseinander setzten (Farbabb. 7). Diese Beschäftigung mit einer explizit christlichen Thematik erklärt sich aus der bereits erwähnten Konversion Jacqueline Groags zum Katholizismus, der generell ihre späten Jahre ganz besonders prägte. Von großer Frömmigkeit erfüllt, stilisierte sie sich selbst im Alter etwas exzentrisch zu einer Art von Nonne in fließenden weißen Gewändern mit einem Kreuz an der Brust.[249]

Ihre österreichischen Wurzeln hat Jacqueline Groag nie vergessen, sondern im Gegenteil stets ausdrücklich hervorgehoben. Sie selbst hat sich stets in der Tradition der *Wiener Werkstätte* gesehen und ihre Ausbildung bei Josef Hoffmann an der Kunstgewerbeschule als prägend betrachtet. Tatsächlich sind auch die formalen Bezüge mancher ihrer Entwürfe zu den Wiener Vorbildern, trotz aller Eigenständigkeit, unübersehbar (Farbabb. 8). Dementsprechend erstaunt es nicht, dass eine weitere Quelle ihres Formenrepertoires auch typisch österreichisch-folkloristische Elemente sind, die sie in der ihr eigenen Art sehr abstrahiert umsetzt (Farbabb. 9). Es ist bezeichnend für die Einstellung der Künstlerin, dass sie selbst die Originale ihrer Entwürfe durchaus als eigenständige Kunstwerke auffasste und dementsprechend auch mit „Jacqueline" signierte.

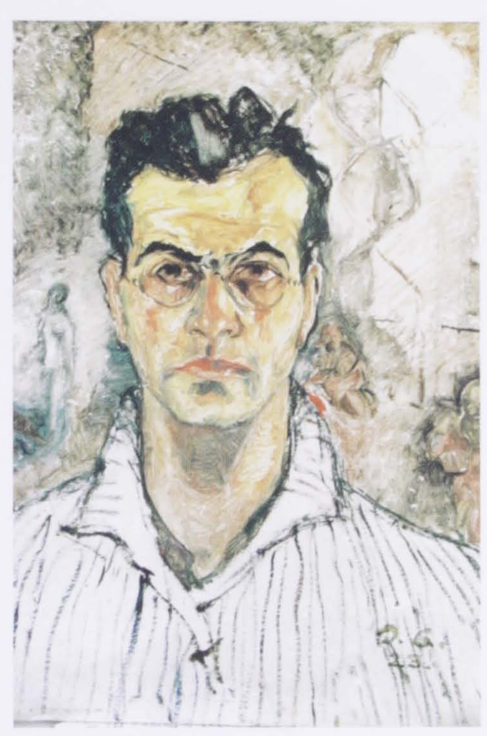
244 Design „Grasses", Katalog der Firma Gabi Schreiber
245 Tapete für die Sealink Ferry, um 1975, V&A Museum, Printroom, E. 640–1984, DW 58
246 V&A Museum/AAD 1994/2/11/4 – AAD 1994/2/13/3 und V&A Museum/Department of Prints/Jacqueline Groag/MD32/E. 600–1987
247 Foto – Department for Prints/Jacqueline Groag/DW 102/E. 881–1978 u. T 30/E. 647–1984
248 Design in British Industry 1955, pl 76 [!12]
249 Stefan Buzas, Obituary – Jacqueline Groag, in: SIA Journal 1986

Neben ihrer erfolgreichen Tätigkeit als Designerin, die sie bis ins hohe Alter ausübte, unterrichtete sie auch über mehr als zwanzig Jahre nach ihrer eigenen Methode und hatte zahlreiche Schülerinnen.[250] 1978/79 wurden in der vom „Victoria & Albert Museum" organisierten Schau „The way we live now" zahlreiche Entwürfe Jacqueline Groags erstmals nicht in einer kommerziellen Ausstellung präsentiert, sondern in einem Rahmen, der den künstlerischen und kulturhistorischen Aspekt der Künstlerin betonte. Die Exposition, die einen umfassenden Überblick über die Entwicklung des englischen Designs nach dem Krieg bot, würdigte das Werk der Künstlerin als das einer der wichtigsten Designerinnen der englischen Nachkriegszeit und kaufte in diesem Zusammenhang auch zahlreiche Originalentwürfe für die ständige Sammlung an.[251] Ein später Höhepunkt in Jacqueline Groags Karriere stellte schließlich die Verleihung des Titels RDI („Royal Designer to Industry") dar, den sie bereits hochbetagt 1984 von Königin Elizabeth II. verliehen erhielt. Zwei Jahre später, 1986, erlag sie einem Krebsleiden.[252] Ihren Zeitgenossen in Großbritannien war damals bereits bewusst, dass mit ihrem Tod eine der letzten Vertreterinnen des Umfeldes von Josef Hoffmann und der *Wiener Werkstätte* dahingegangen war, wie es in einer eindrucksvollen Grabrede hervorgehoben wurde: *„Her long life of creativity received its strong foundations from the remarkable period of Viennese Arts and Crafts that – after three generations – we now recognise as the source of much of what European culture has given to the world. As one of the very few pupils of that great teacher, Josef Hoffmann, Jacqueline survived into our time of turbulence and uncertainty to make us understand that our lives are of real value only when we live with beauty."*[253] 1992 wurde neuerlich im Rahmen der Ausstellung „Influential Europeans in British Craft and Design" ihr Werk gewürdigt und dessen Einfluss hervorgehoben, insbesondere in der Art und Weise wie sie, in der Tradition der *Wiener Werkstätte* stehend, abstrahierte florale Muster und architektonische Motive zum Einsatz gebracht hatte.[254] Als Botschafterin der *Wiener Moderne* hat sich Jacqueline Groag damit endgültig ihren Platz in der Geschichte des englischen Designs gesichert.

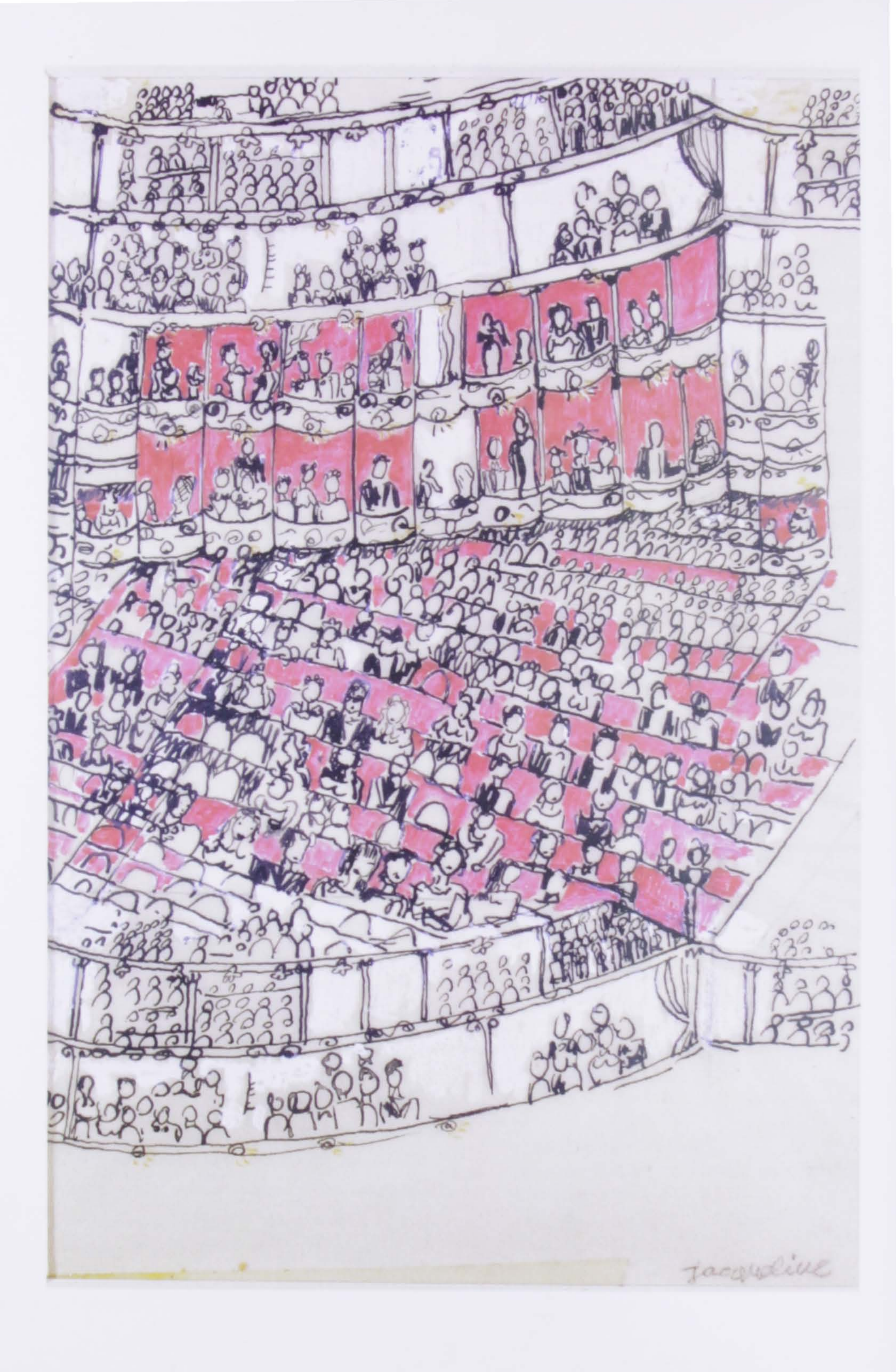
250 eigenhändige Notiz der Künstlerin (V&A Museum/AAD 1994/2/13/2) – im Rahmen welcher Institution sie unterrichtet hat ist leider nicht geklärt.
251 freundliche Auskunft Mrs. Margaret Timmers, Curator of the Department of Prints/V&A Museum
252 siehe Anm. 249
253 Stefan Buzas, Grabrede anlässlich des Begräbnisses von Jacqueline Groag, 21. 1. 1986, Manuskript (Ursula Prokop)
254 „Influential Europeans in British Craft and Design" (Kat.), London 1992, p. 16

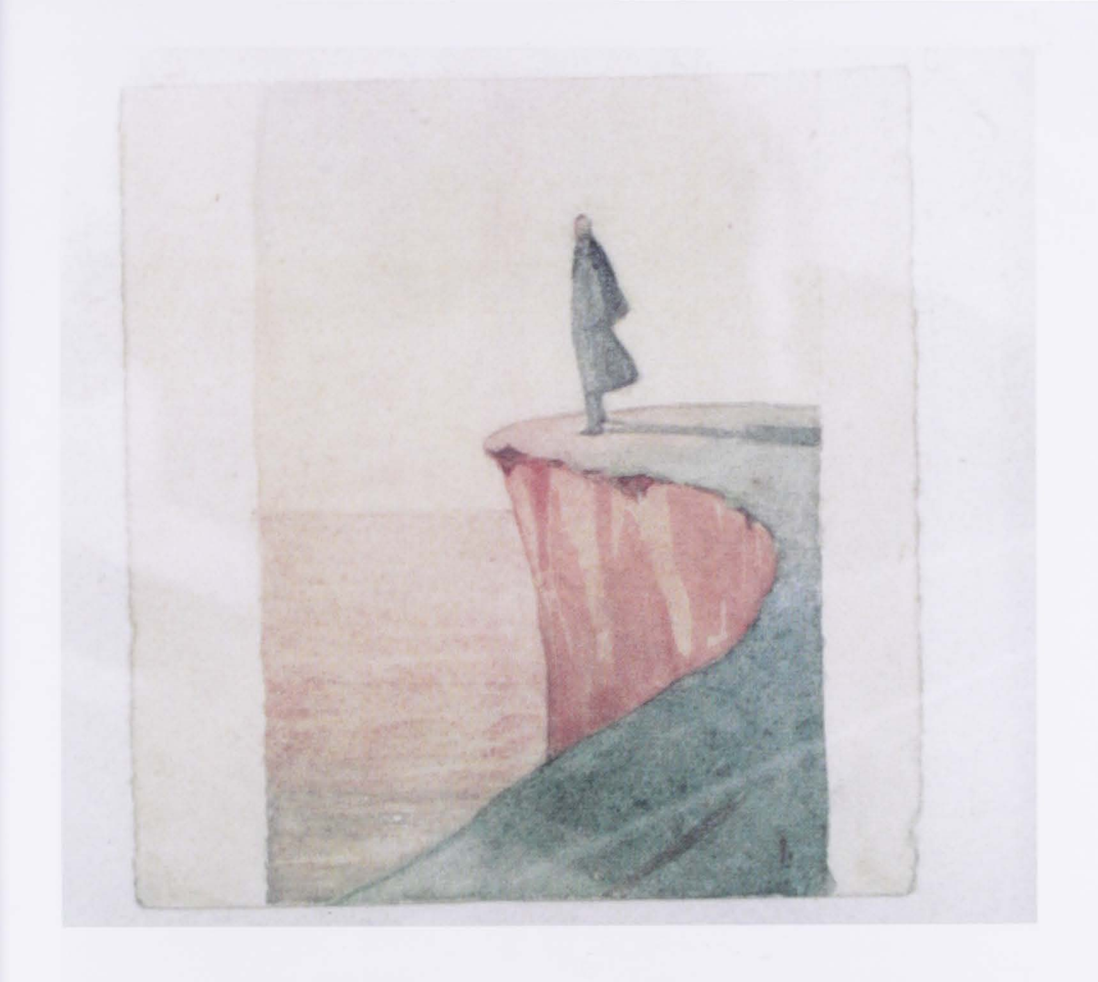


1. Jacques Groag, Selbstporträt, 1913/16



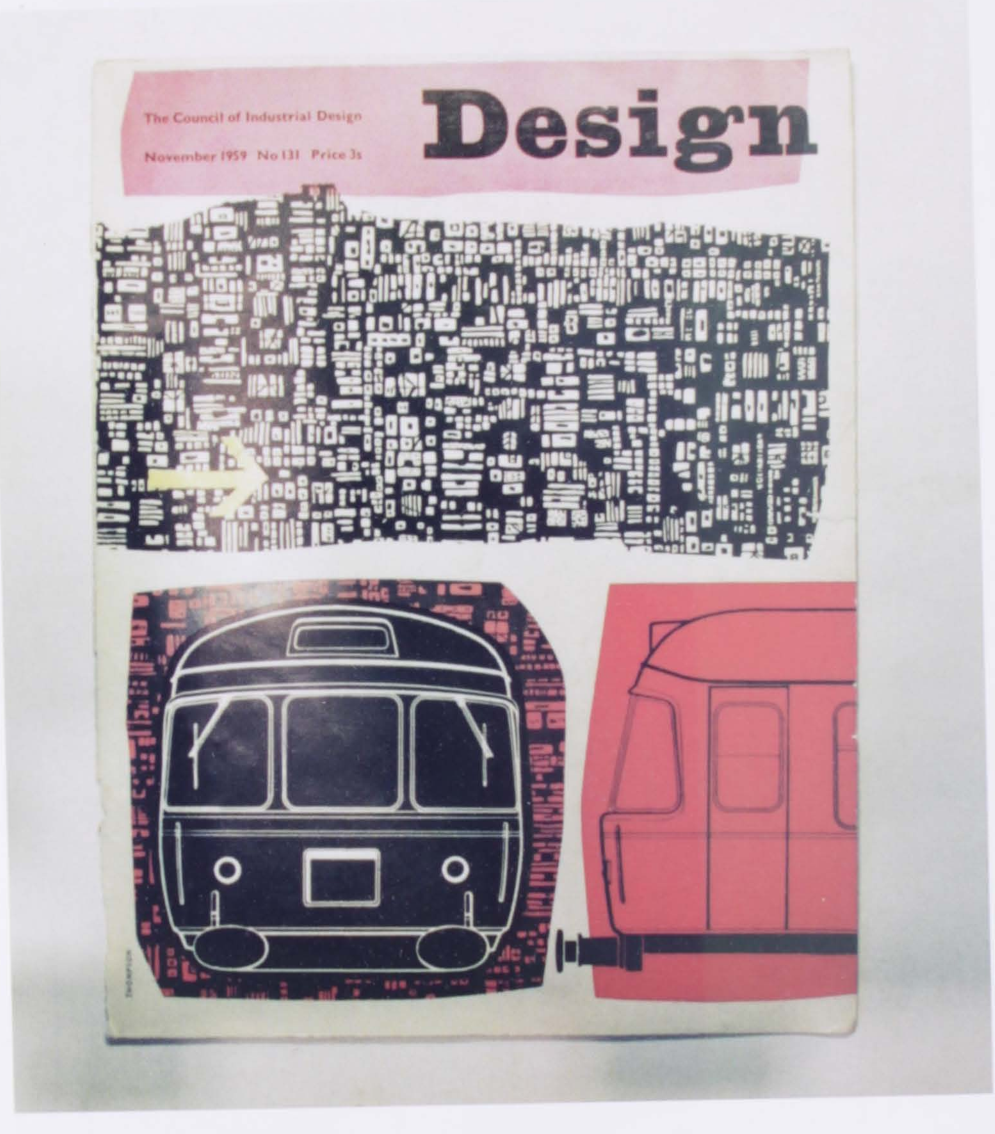
2. Jacques Groag, Selbstporträt, 1923


Jacqueline

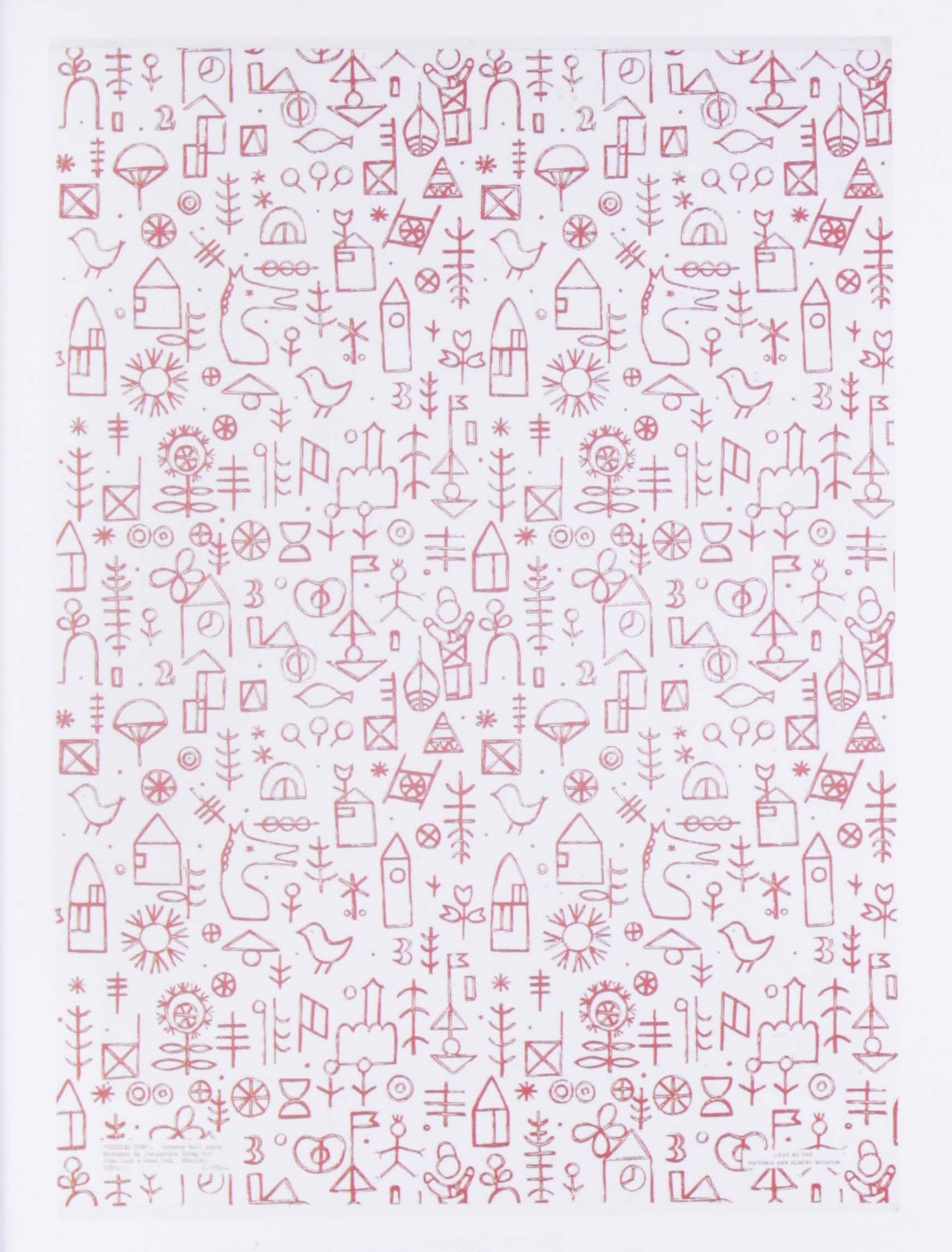


3. (links) Jacqueline Groag, Stoffentwurf „Gala Night", um 1947

4. Jacques Groag, „Depression", um 1950



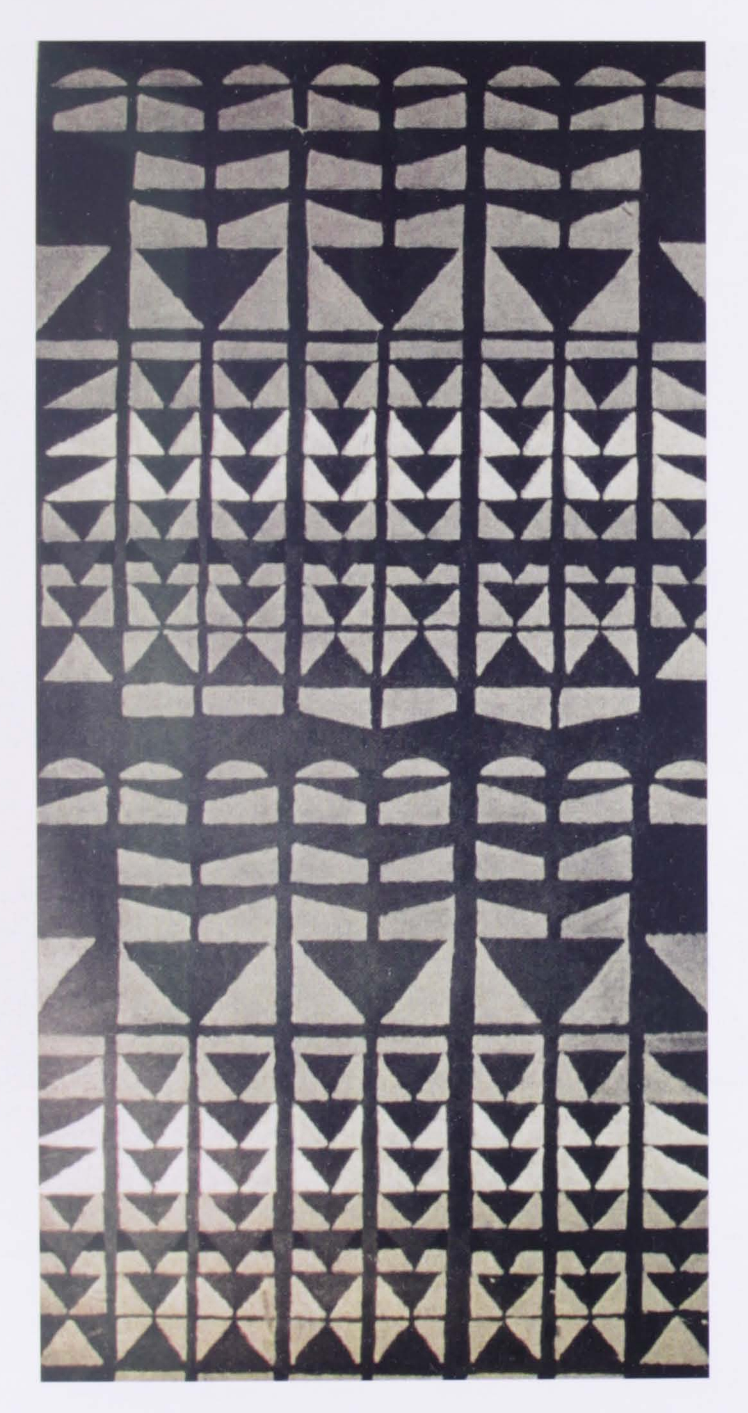

5. Jacqueline Groag, Cover der Zeitschrift „Design", 1959, No. 31, Stoffentwurf für British Rail



6. Jacqueline Groag, Tapetenentwurf „Kiddies Town", 1951



7. Jacqueline Groag, Weihnachtskarte, um 1960



8. Jacqueline Groag, Entwurf „Pediment“, um 1960



9. Jacqueline Groag, Entwurf mit folkloristischen Motiven, um 1965

## Schlussbetrachtung

Jacques Groag und Hilde Blumberger (alias Jacqueline Groag), die beide auf ihrem Gebiet Bemerkenswertes geleistet haben, können zweifellos aufgrund ihrer künstlerischen Herkunft und der Einordnung ihres Œuvres der *Wiener Moderne* der Zwischenkriegszeit zugeordnet werden. Diese kulturhistorische Einbettung wird auch deutlich aufgrund des Umstandes, dass das Ehepaar Groag in vielfältigster Weise mit zahlreichen österreichischen Künstlern und Intellektuellen verbunden war. Neben ihrer künstlerischen Herkunft von Adolf Loos beziehungsweise Josef Hoffmann reflektieren die zahlreichen Künstlerkreise und Freundschaften, in die das Ehepaar eingebunden war, einen nicht unerheblichen Teil der Wiener Kunstszene dieser Jahre: Sei es die Gruppe der Fachkollegen Jacques Groags wie Paul Engelmann, Walter Sobotka und Felix Augenfeld, die Malerfreundschaften mit Sergius Pauser und Josef Dobrowsky oder die über Trude Fleischmann erfolgten Kontakte mit Wiener Schauspielerkreisen, wobei alle diese Gruppierungen jeweils fließend waren. Darüber hinaus sind episodenhaft Persönlichkeiten wie Ludwig Wittgenstein, Oskar Kokoschka und Arnold Schönberg mit ihrer Biographie verbunden.

Im Kontext der österreichischen Architektur der Zwischenkriegszeit ist Jacques Groag als ein typischer Vertreter der jüngeren Generation der so genannten *Zweiten Wiener Moderne* anzusehen, wie sie sich in der Nachfolge beziehungsweise im Umfeld von Adolf Loos, Josef Hoffmann und Josef Frank herausformen konnte und die insbesondere in der *Wiener Werkbundsiedlung* ihren Ausdruck gefunden hat. Seine künstlerische Herkunft von Adolf Loos wird in erster Linie in seinem Frühwerk manifest, dies betrifft vor allem die kubische Geschlossenheit seiner Bauten, ihren formalen Purismus und die auf dem Hallenschema aufbauende Raumorganisation. Mit dem Epitheton des „Loos-Schülers" versehen, wurde er schon von seinen Zeitgenossen als einer der Bedeutendsten aus diesem Umkreis angesehen. Damit nimmt Groag seinen Platz neben seinem Freund Paul Engelmann ein. Auf die generelle Problematik einer exakteren Bestimmung der Loos-Schüler wurde bereits mehrmals hingewiesen. Dahingegen wird in seinen konstruktiven Überlegungen nicht selten auch der Einfluss von Le Corbusier deutlich. Die Aufnahme von organischen Architekturformen, wie sie in Groags Werk in den späten Dreißigerjahren manifest wird, könnte in der Auseinandersetzung mit den Theorien von Hugo Häring gesehen werden, die damals sehr aktuell waren, oder auch in der Aufnahme japanisierender Elemente unter Einfluss von Oskar Strnad. Sie erklärt sich aber zweifellos auch aus seiner ganzheitlichen Konzeption, die das Umfeld stets mit einbezog.

Die Leichtigkeit und Eleganz seiner Interieurs verrät dahingegen seine Affinität zum Möbeldesign eines Josef Frank und eines Oskar Strnad. Als Angehöriger einer jüngeren Generation zeigte sich Jacques Groag den vielfältigen Ausformungen der internationalen Avantgarde gegenüber jedoch aufgeschlossener. Der partielle Einsatz von Stahlrohr, ein in Wien kaum geschätzter Werkstoff, bei Sitzmöbeln und der Einsatz von Freischwingern geht zweifellos auf das Vorbild des *Bauhaus-Designs* zurück.

Alle diese Tendenzen und Einflüsse zeigen, dass Jacques Groag sich mit seinem Werk auf der Höhe der Zeit befunden und verstanden

hat, daraus eine höchst eigenständige Architektur zu entwickeln.

Rezeptionsgeschichtlich ist die Bedeutung von Jacques Groag bereits in der Zeit vor seiner Emigration von Fachkollegen wie Gio Ponti und Felix Augenfeld erkannt worden. Insbesondere Letzterer hatte hervorgehoben, dass dessen Werk gleichzustellen ist mit zeitgleichen österreichischen Architekten wie Ernst Plischke oder Lois Welzenbacher. In England, wo man – wie oben angeführt – kaum über sein architektonisches Wirken vor seiner Emigration Bescheid wusste, wurde Groag überwiegend nur in Hinblick auf seine Qualitäten als Innenarchitekt und Möbeldesigner geschätzt – eine Sparte, wo er insbesondere auch auf den in Wien erworbenen Erfahrungen auf dem Gebiet von einfachen, billig herzustellenden Kleinmöbeln aufbauen konnte. Wobei dieser Karriereverlauf nicht ganz untypisch ist, verwiesen sei unter anderen auf Walter Sobotka, der gleichfalls in seiner Emigration überwiegend mit Möbelentwürfen sein Auslangen finden musste.[255]

Jacqueline Groag hat dahingegen ihren festen Platz im englischen Design der Fünfziger- und Sechzigerjahre inne, und ihr Name ist auch bis heute in dortigen Fachkreisen ein Begriff. Die Spontaneität ihrer Entwürfe, die die unterschiedlichsten Einflüsse sehr eigenständig umsetzen, reiht sie neben Künstlerinnen wie Lucie Rie und Lucienne Day. Sie gehört der Gruppe von Emigrantinnen an, die mit ihrem auf die zeitgenössische Avantgarde ausgerichteten Schaffen dem etwas konservativen englischen Design nachhaltig belebende Impulse verlieh. In bitterer Ironie trugen die beiden aus Wien vertriebenen Künstler in ihrer Emigration zur Verbreitung der im Wiener Umfeld entwickelten Kriterien von Architektur und Design bei. Ihre alte Heimat hat sie dahingegen vergessen und ihnen bis heute die Anerkennung versagt.

255 Auch über Sobotkas Tätigkeit in der Emigration war die längste Zeit sehr wenig bekannt, und ebenso kursierten über ihn unterschiedliche Todesdaten.

## *Architektur, Inneneinrichtung und Möbeldesign*

1923

Rampe für die Malzfabrik der Firma Groag – Olmütz (Adresse unbekannt)
Lit. u. Quellen: Brief Dr. Willi Groag 18. 2. 1999

1925

Wettbewerbsentwurf für ein Theater und Konzerthaus in Olmütz, 3. Preis – nicht realisiert
Lit. u. Quellen: undatierter Brief Jacques Groag (Dr. Willi Groag – Maanit); ZÖIAV 25, S. 425, Bauwelt 1925, H. 48, Olomoucká architectura (Kat.), Olomouc 1981, S. 9 und U. Prokop, Rudolf Perco, Wien 2001, S. 244

1926–1928

Haus Wittgenstein (Bauführung und Mitarbeit) – Wien 3, Kundmanngasse 19/21
Lit. u. Quellen: Bauakt MA 37/E. Z. 1160, drei Briefe Jacques Groag Mai u. Nov. 1927 (Dr. Willi Groag – Maanit); Hermine Wittgenstein (unpubliziertes Typoskript), um 1945, S. 116; V. Šlapeta, Paul Engelmann u. Jacques Groag, die Olmützer Schüler von Adolf Loos, in: Bauwelt 1978, S. 1494ff.; P. Wijdeveld, Ludwig Wittgenstein, Architekt, Cambridge/Mass. 1994

Haus Moller (Bauführung und Mitarbeit) – Wien 18, Starkfriedgasse 19
Lit. u. Quellen: Bauakt MA 37/E. Z. 1081; drei Briefe Jacques Groags an A. Loos, 21. 5. und 15. 10. 1927 u. 12. 1. 1928 (Albertina/Graph. Sammlung ALA 2447); zwei Briefe J. Groags an Emo Groag 14. 6. und 22. 6. 1927 (Dr. Willi Groag [†] – Maanit); H. Kulka, Adolf Loos, Wien 1931; V. Šlapeta, Bauwelt 1978, P. Wijdeveld, 1994, S. 151

Zimmereinrichtung für Familie Seidler – Olmütz
Lit. u. Quellen: Brief Jacques Groags 19. 5. 1927 (Dr. Willi Groag – Maanit)

Haus Groag (Entwurf u. Inneneinrichtung) – Olmütz, Mozartova 36
Lit. u. Quellen: Bauakt E. Z. 1027/Muzeum Olomouc, Brief Emo Groag an Jacques 14. 12. 1927 u. Trude Groag an Jacques 16. 6. 1928 (Dr. Willi Groag [†] – Maanit); Šlapeta, Bauwelt 1978; P. Zatloukal, Dvě malo známé stavby Jacquese Groag v Olomouci, in: Vlastivědný věstník Moravský, 1986, S. 192f.; Wijdeveld 1994, S. 166; P. Zatloukal, Architektur in Mähren, in: J. Bakacsy, Paul Engelmann und das mitteleuropäische Erbe, Wien 1999, S. 41

Tennisclubhaus Heller (Bauführung) – Wien 13, Reichgasse – nicht erhalten
Lit. und Quellen: Franz Singer, Friedl Dicker (Kat.), Wien 1988, S. 44; A different world (Kat.), London 1996, S. 160; Friedl Dicker-Brandeis (Kat.), Wien 1999, S. 85

1929

Konkurrenzentwurf für eine Sport- u. Ausstellungsanlage in Troppau, Motto „Gesolei“, 3. Preis – nicht realisiert
Lit. u. Quellen: Bauwelt 1929, H. 43, S. 1040; HDI – Mitteilungen d. Hauptvereines deutscher Ingenieure in d. tschech. Republik 1929, S. VII; Šlapeta, Bauwelt 1978

Haus Berman (Entwurf u. Inneneinrichtung) – Olmütz, Videnska 18
Lit. u. Quellen: Foto V&A Museum/AAD 1994/2/4/1; Brief Hans Groag 13. 7. 1998; Brief Harry Benton-Berman 2. 2. 2000

1930

Landhaus Liane Haid (Umbau u. Einrichtung) – Neuwaldegg
Lit. u. Quellen: Moderne Welt 1931; Innendekoration 1933, S. 326ff.; Österreichische Kunst 1934, S. 14; E. Boltenstern, Wiener Möbel, 1935, S. 46 u. 48

Einrichtung der Wohnung Dr. Ing. W. Pollak – Olmütz, Resslerova 19
Lit. u. Quellen: freundliche Auskunft Mme. Rene Pollak – Haifa

Inneneinrichtung der Wohnung P. v. B. – Wien?
Lit. u. Quellen: V&A Museum/AAD 1994/2/5/44

Inneneinrichtung der Wohnung Dr. Giedeon Brecher – Olmütz
Lit. u. Quellen: Brief Hans Groag, 23. 12. 1998

Inneneinrichtung der Wohnung Skribensky – Olmütz
Lit. u. Quellen: Šlapeta, Bauwelt 1978

Einraumwohnung für ein kinderloses Ehepaar, Dr. P. – Wien?
Lit. u. Quellen: Innendekoration 1933; Wasmuths Monatshefte 1933, S. 501; Bauwelt 1933; Platz, Wohnräume der Gegenwart, 1933, S. 372; Neufert, Bauentwurfslehre, Berlin 1936, S. 111

Einrichtung einer Junggesellenwohnung – Ort unbekannt
Lit. u. Quellen: V&A Museum/AAD 1994/2/5/28

Inneneinrichtung einer Wohnung – Wien
Lit. u. Quellen: Deutsche Kunst u. Dekoration 1932, S. 314ff.; V&A Museum/AAD 1994/2/5/13b

Jungmädchenzimmer – Ort unbekannt
Lit. u. Quellen: Innendekoration 1933, S. 329f.

Wohnung einer Künstlerin in einem Miethaus – Wien
Lit. u. Quellen: Innendekoration 1933, S. 329f.; Boltenstern, Wiener Möbel, 1935, S. 81

Schlafraum I mit Toilettentisch – Ort unbekannt
Lit. u. Quellen: Innnendekoration 1933, S. 334; Boltenstern, Wiener Möbel, 1935, S. 85

Inneneinrichtung der Wohnung Wolf – Olmütz, Na Vozovce 33
Lit. u. Quellen: Šlapeta, Bauwelt 1978, S. 1499; Šlapeta, Paul Engelmann und Jacques Groag, in: Paul Engelmann (Hg. U. Schneider), Wien 1999, S. 110

1931

Wochenendhaus Ing. Dr. Pollak – Belkovicer Tal bei Olmütz
Lit. u. Quellen: profil 1933, S. 33f.; Der Wiener Kunstwanderer, H. 5, S. 28; Moderne Bauformen 1934, S. 318f.; Šlapeta, Bauwelt 1978, S. 1479; P. Plaisier, De leerlingen van Adolf Loos, 1987, S. 58

Einrichtung der Wohnung H. Sp. – Wien
Lit. u. Quellen: Österreichische Kunst 1933, H. 8, S. 22f.; Innendekoration 1935, S. 150f.; profil 1933, H. 12, Titelbl. u. S. 388

Atelier – Wien
Lit. u. Quellen: Innendekoration 1933, S. 130

Einfamilienhaus für 9 Personen – nicht realisierter Entwurf
Lit. u. Quellen: H. A. Vetter, Kleine Einfamilienhäuser, Wien 1932, S. 73; Šlapeta, Bauwelt 1978, S. 1497

## 1932

diverse Möbel für die Werkbundausstellung – Wien
Lit. u. Quellen: Innendekoration 1937, S. 38 u. 43

Klappbarer Liegestuhl aus Stahlrohr
im Rahmen eines vom Werkbund ausgeschriebenen Wettbewerbs für Metallsitz- u. Kleinmöbel – 3. Preis
Lit. u. Quellen: Die Form, H. 7; Das schöne Heim 1933, S. 357; Šlapeta, Bauwelt 1978; Jaan van Geest, Stühle aus Stahl, Köln 1980, S. 153

Einrichtung der Wohnung H. B. – Wien
Lit. u. Quellen: Österreichische Kunst 1934, S. 14

Doppelhaus Werkbundsiedlung – Wien 13, Woinovichgasse 5–7
Lit. u. Quellen: Bauakt MA 37/E. Z. 1012; Die Form 1929, H. 24, S. 676; Das interessante Blatt, 23. 6. 1932; Die Form 1932, S. 84f.; Moderne Bauformen 1932, 435f.; Bau und Werkkunst 1932, S. 188; Innendekoration 1932, S. 273ff.; Die Bauwelt 1932, S. 1ff.; Moderne Welt, H. 10, S. 28ff.; Josef Frank, Die internationale Werkbundsiedlung, Wien 1932, S. 14ff.; Die Reichspost 19. 6. 1932; Neues Wiener Tagblatt 18. 6. u. 20. 7. 1932; Platz, Wohnräume der Gegenwart, 1933, S. 82, S. 232f. u. S. 402; Neue Freie Presse 15. 6. 1932; Wiener allgemeine Zeitung 29. 7. 1932; Styl, 12, 1932/33, S. 78f.; Krischanitz/Kapfinger, Die Wr. Werkbundsiedlung, 1985

Einrichtung der Wohnung Dr. M. – Wien?
Lit. u. Quellen: Österreichische Kunst 1934, S. 14, Innendekoration 1935, S. 158f. u. S. 283

Einrichtung der Wohnung Dr. G. – Wiener Cottage
Lit. u. Quellen: Österreichische Kunst 1934, S. 12f.; Moderne Bauformen 1934, S. 324f.; Innendekoration 1935, S. 154f.

## 1933

Haus Paula und Hans Briess – Olmütz, Na Vozovce 12
Lit. u. Quellen: Bauakte 9. 3. 1933/Muzeum Olomouc/A 101/2; V&A Museum/AAD 1994/2/4/40; Šlapeta, Bauwelt 1978, S. 1499; R. Švacha, Moderní meziválečná architektura v Olomouci, in: Vlastivědný věstník Moravský 1978, H. 1, S. 67

Haus Dr. Gustav Stern – Perchtoldsdorf, Franz-Josefstr. 28
Lit. u. Quellen: Bauakt E, Z. 4167/30. 3. 1933/ Gemeindeamt Perchtoldsdorf; Innendekoration 1935, S. 151f.; Moderne Bauformen 1934, S. 320f.; Šlapeta, Bauwelt 1978, S. 1497 u. 1500; P. Plaisier, De leerlingen van Adolf Loos, 1987, S. 57; Katzberger, Historismus, Jugendstil und Neue Sachlichkeit in Perchtoldsdorf, 2001

Schlafraum II – Wien?
Lit. u. Quellen: Moderne Bauformen 1934, S. 324; Boltenstern, Wiener Möbel, 1935, S. 76

Einrichtung der Wohnung Ing. Otto Eisler – Mährisch-Ostrau
Lit. u. Quellen: Innendekoration 1935, S. 156f.; V&A Museum AAD/1994/2/5/32

Innenumbau in einem Ringstraßenpalais – Wien
Lit. u. Quellen: Die Pause 1936, S. 45

Toilettetisch länglich
Lit. u. Quellen: Boltenstern, Wiener Möbel, 1935, S. 84

Toiletteplatz zwischen zwei Schränken
Lit. u. Quellen: Boltenstern, Wiener Möbel, 1935, S. 84

Toilettetisch oval
Lit. u. Quellen: Platz, Wohnräume d. Gegenwart, 1933, S. 440; Boltenstern, Wr. Möbel, 1935, S. 78

Esszimmer – Wien?
Lit. u. Quellen: Boltenstern, Wiener Möbel, 1935, S. 60

Entwurf zur Umgestaltung des Rotunden- und Messegeländes im Prater (mit Walter Loos und Walter Sobotka), nicht ausgeführt
Lit. u. Quellen: I. Meder, Offene Welten, Diss. 2001

1934/35

Einrichtung einer Wohnung – Brünn
Lit. u. Quellen: V&A Museum/AAD/1994/2/5/32

Haus Dubsky – Olmütz, A. Kaspara 10
Lit. u. Quellen: Bauakte 9. 7. 1935/Muzeum Olomouc/A 102; P. Zatloukal ; Dvě málo známé stavby Jacquese Groag v Olomouci, in: Vlastivědný věstník Moravský 1986, S. 192f.

Haus Seidler – Olmütz, Vaclavska 2
Lit. u. Quellen: Bauakte Mai 1935/Muzeum Olomouc/A 102; Innendekoration 1937, S. 47f.; Šlapeta, Bauwelt 1978, S. 1479f.; Švacha, Adolf Loos a česká architektura, in: Umění 1983, S. 490f., Plaisier, De leerlingen van Adolf Loos, 1987, S. 64

Einrichtung der Wohnung Dr. Ernst Hochwald – Olmütz
Lit. u. Quellen: Brief Jan Groag 23. 12. 1998

Umbau und Einrichtung der Villa Wessely – Wien 19, Himmelstraße 24
Lit. u. Quellen: Bauakt MA 37/E. Z. 219 – 18. 2. 1935; V&A Museum/AAD 1994/2/5/48–50; Innendekoration 1937, S. 47ff.; Domus 1937, XV, Nr. 114, S. 46 und 1938, XVI, Nr. 130, S. 51; E. Orth, Märchen ihres Lebens, Wien/München/Zürich 1975, S. 255ff.

Malzfabrik – Tyneček bei Olmütz
Lit. u. Quellen: Pavel Zatloukal, Jacques Groag (Typoskript)

1936

Landhaus Dr. Ing. Otto Eisler – Ostravice
Lit. u. Quellen: V&A Museum/AAD 1994/2/1/1–2; Innendekoration 1937, S. 12ff.; Domus 1937; S. 1ff.; Architectural Review 1938, S. 172 u. 1944, S. 9ff.; O. Hill, Fair Horizon, Buildings of today, London 1950, S. 84f.; Šlapeta, Bauwelt 1978, S. 1499

1936/37

Haus Franz Briess – Olmütz, Wellnerova 21
Lit. u. Quellen: Bauakt Sept. 1936/Okt. 1937/ Muzeum Olomouc/A 104/2; V&A Museum/AAD 1994/2/4/37; 1994/2/4/40; Šlapeta, Bauwelt 1978, S. 1499; R. Švacha, Moderní meziválečná architektura v Olomouci, in: Vlastivědný věstník Moravský 1978, H. 1, S. 67; Švacha, Adolf Loos a česká architektura, in: Umění 1983, S. 500; Šlapeta, P. Engelmann u. J. Groag, in: Paul Engelmann (Hg. U. Schneider), Wien 1999, S. 111

Villa Oscar Spitzer – Skoczow/Polen
Lit. u. Quellen: Auskunft Dr. Monica Strauss

1937

Tankstelle und Versuchsstation – Brünn
Lit. u. Quellen: V&A Museum AAD/1994/2/4/41; V&A Museum/AAD/1994/2/7/71; Architectural Review 1944, S. 13f.; Plaisier, De leerlingen van Adoolf Loos, 1987, S. 62

Nicht identifiziertes Gebäude, Betriebsstation?
Lit. und Quellen: V&A Museum, AAD 1994/2/4/40

1938

Einfamilienhaus P. Šibor – Prag, Na Hřebenkach 41
Lit. u. Quellen: V&A Museum/AAD/1994/30–33; Olomouc Muzeum/Mappe 24; Švacha, Od moderny k funkcionalismus Praha 1994, S. 519; Begleichung der Schuld (Hg. Zdenek Lukeš), Praha 2002, S. 65

Arbeiterwohnungen in zwei Wohnblocks für eine Chemiefabrik (Fa. Rütgers?) – Mährisch-Ostrau
Lit. u. Quellen: Architectural Review 1944, p. 12; P. Plaisier, De leeerlingen, 1987, S. 61; Brief Dr. Willi Groag Dez. 2000

Projekt einer Fabriksanlage, nicht ausgeführt
Lit. u. Quellen: V&A Museum/AAD/1994/2/4/44

1943

Wohnungseinrichtung für Paul Reilly – London, South Kensington, Alexander Pl.
Lit. u. Quellen: Paul Reilly, An Eye on Design, S. 157

1945

Projekt für den Umbau der zerbombten Kirche St. Anne – Soho zu einem War Memorial und Neugestaltung des umliegenden Viertels, nicht realisiert
Lit. u. Quellen: Muzeum Olomouc/Mappe 24; Bombed Churches as War Memorials, Surrey 1945, S. 31ff.; Architect's Journal 1945, vol. 44, S. 441ff.; Architectural Review 1962, S. 380; A different world (Kat.), London 1996, S. 161

1946

Einraumzimmer für die Ausstellung „Modern Homes" – London
Lit. u. Quellen: Research Center Archives/ Brighton/DCA/383;
Modern Homes (Kat.), London 1946, S. 48f.

Ausstellungsdesign/Sektion „Utility Furniture" und diverse Kleinmöbel, für die Expo „Britain can make it" – London
Lit. u. Quellen: Research Center Archives/ Brighton/DCA/BMCI/C911; Britain can make it (Kat.), London 1946, S. 48 u. Suppl. S. 237; Penny Sparke, Did Britain make it, London 1986, p. 73; P. Maguire/J. M. Woodham, Design and Cultural Politics in Post war Britain, London 1997, p. 77 u. p. 99

1948

„Utility furniture" –
zwei Tische und ein Toilettetisch
Lit. u. Quellen: Designers in Britain, vol. 2, 1949 p. 20f.

1949

Wohnraum für eine Zweizimmerwohnung und diverse Kleinmöbel für die Ausstellung „Ideal Home" – London
Lit. u. Quellen: Research Centre Archives/ Brighton/DCA/Interior Designs 1940–1950/No. 49–432/953; V&A Museum/AAD/1994/2/5/72

1950

diverse Möbel für die British Industries Fair (BIF, schottische Sektion) – London
Lit. u. Quellen: V&A Museum/AAD/1994/2/19/14a u. AAD/1994/2/6/26; Design 1950, Nr. 18, S. 9 u. Nr. 19, S. 17; Architect's Journal 1950, S. 596 u. S. 645; Architectural Review 1951, S. 156; Design and Decoration in the Home 1952, S. 59; Designers in Britain, vol. 3, 1951, S. 186 u. 192

1951

Ausstellungsdesign des Informationskiosks und des Ausstellungsbüros der Expo „Festival of Britain" – London
Lit. u. Quellen: V&A Museum/AAD/1994/2/5/85–87; Research Center Archives/Brighton/DCA0001;

Design 1951
(Festivaledition), S. 15 u. Nr. 27, S. 11; Architectural Review 1951, S. 255; Architect's Journal 1951, S. 311ff.

1952/53
Wohnraum mit integrierter Küche – London?
Lit. u. Quellen: V&A Museum/AAD/1994/2/5/74

Aufenthaltsraum für Betriebsangestellte – London?
Lit. u. Quellen: V&A Museum/AAD/1994/2/5/75

Beistelltischchen, Mahagony
Lit. u. Quellen: Design 1955, S. 50

Beistelltischchen, (schwarz-weiß)
Lit. u. Quellen: V&A Museum/AAD 1994/2/6/15

1954–1956
Geschäftslokal „Colibri" – London?
Lit. u. Quellen: V&A Museum/AAD/2/5/90–92; Muzeum Olomouc/Mappe 24

Multifunktionaler Wohnraum mit angeschlossener Küche – London?
Lit. u. Quellen: V&A Museum/AAD/1994/2/5/77
The Studio, Year Book 1957/58, S. 22f.; Designers in Britain, vol. 5, S. 22, 1957

1958
Wohnung des Ehepaares Groag – London, 26 Clifton Hill, St. John's Wood
Lit. u. Quellen: V&A Museum/AAD/1994/2/5/73; DCA/Slide Collection/Manchester; The Tatler, Mai 1959, S. 315ff.

Wohnung in d. Platts Lane – London
Lit. u. Quellen : DCA/Slide Collection/Manchester

1959/60
„Summer living room", Sommerbungalow für Hans Briess(?) Exhibition 1960
Lit. u. Quellen: V&A Museum/AAD/1994/2/5/85

***Malerei und Graphik***

um 1910
Ex libris für Gertrude Groag/Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel

1911
Kahlenbergdorf, Aquarell/Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel

1913/16
Selbstporträt, Öl auf Leinwand/Gideon Groag – Kazir/Israel

1914
Linolschnitt zur Geburt des Neffen/Dr. Willi Groag (†) – Maanit, Israel

1916
Selbstporträt an der Front/verloren gegangen?
Porträt der Schwester Johanna, Öl auf Karton/Shmuel Groag – Jerusalem

1918
Porträt des Vaters Leopold Groag, Öl auf Holz/Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel
Porträt des Bruders Emo, Öl auf Leinwand/Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel
Interieur der Wohnung der Eltern, Öl auf Karton/Eva Linden – Israel

1919

Miniatur des Neffen Willi, Tusche auf Elfenbein/ Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel
Skizze zu einer Einladung/Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel

1920

Illustration zu der Erzählung „Die beiden Onkel"/Jan Groag (†) – New York
anatomische Studien für das verloren gegangene Ölbild „Mach mich frei"/Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel
Illustration eines Kinderkalenders der Firma Groag/Ursula Prokop – Wien

1921

Berglandschaft, Aquarell/Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel
Serie von Schmuckinitialen/Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel

1923

Familienbild aus Usedom, Öl auf Jute, verloren gegangen
Selbstporträt, Öl auf Karton/Ursula Prokop – Wien

1925

Doppelporträt zweier Männer, verloren gegangen

1926

Bürgeralm bei Aflenz, Aquarell/Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel

1927

Porträt der Mutter am Sterbebett, Bleistiftzeichnung/Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel
um 1930
Porträt Terry Tugendhat, Öl auf Leinwand/Fam. Chiel – Sarib/Israel

1931

Hl. Berg bei Olmütz, Aquarell/Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel
Blick vom Hl. Berg/Eva Linden – Israel

1936

Porträt Hilde Blumberger, verloren gegangen

1942

Doppelporträt, Kreide auf Karton/Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel

1945

Alarm, verloren gegangen

1946

Selbstporträt, verloren gegangen
Hommage to Prague, verloren gegangen
Illustration des Ausstellungskataloges „Modern Homes"

1947

Mandelbaum, Öl auf Karton/Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel

1948

Spring in front of our window, Verbleib unbekannt
Selbstporträt, Verbleib unbekannt
Staubfänger, Illustration des Ausstellungskataloges
Hampstead Heath bei Nacht, Öl auf Leinwand/Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel
Sonnenuntergang, Verbleib unbekannt
Gärtner, Verbleib unbekannt
Kornfeld zu Mittag, Verbleib unbekannt
Porträt Mrs. Groag, Verbleib unbekannt
Autumn, Verbleib unbekannt

1950

Selbstporträt, Verbleib unbekannt
Waldszene, Gouache/Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel

Landschaft mit Baum, Öl auf Karton/
Eva Linden – Israel
Illustration des Buches „The story of furniture"
Venedig, Tusche, Aquarell/Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel
Spring, Verbleib unbekannt
Vierwaldstättersee, Verbleib unbekannt
Paar, Aquarell auf Karton/Shmuel Groag – Jerusalem
Auf den Klippen, Aquarell auf Karton/Shmuel Groag – Jerusalem
Depression, Aquarell auf Karton/Shmuel Groag – Jerusalem

1951
Mondnacht, Öl auf Leinwand/Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel
In the heath, Verbleib unbekannt
Dusk, Verbleib unbekannt
Lebensbaum, Öl auf Leinwand/Shmuel Groag – Jerusalem

1952
Zwei Welten, Gouache/Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel
Hilde mit Zeitung, Filzstift auf Karton/Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel
Selbstporträt, Filzstift auf Karton/Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel

1953
In front of our door, Verbleib unbekannt

1954
Our Interior (die Wohnung in Hampstead), Verbleib unbekannt
Our terrace, Verbleib unbekannt

1955
Klosters, Gouache/Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel

1957
Brücken an der Seine, Öl auf Leinwand/Dr. Groag – Maanit

1961
Selbstporträt, Verbleib unbekannt

### *Fachartikel und Publikationen*

Eine Einraumwohnung in Wien, in: Bauwelt 1933, H. 41, S. 5
Arzthaus und Wohnung, in: Moderne Bauformen 1934, S. 320ff.
House in the Beskid Hills, Block of Flats at Moravska-Ostrava, Filling Station in Brno, in: Architectural Review 1944, vol. 95, p. 9ff. u. p. 37f.
St. Anne's Soho, in: Architect's Journal June 14, 1945, p. 441f.
A building plan, in: Bombed Churches as War Memorials (Hg. Dean of St. Pauls), Chean Surrey 1945, p. 31ff.
The story of furniture, Ipswich, o. J. (mit Gordon Russel)

# Bibliographie

### *Monographien, Kataloge und Artikel*


Hans Ankwicz , Arbeiten von Hilde Blumberger – Wien, in: Deutsche Kunst und Dekoration 1930, S. 125f.

Felix Augenfeld, Modern Austria, Personalities and style, in: Architectural Review 1938, S. 165ff.

Charlotte Benton, Jacques Groag 1892–1962, in: A different world (Kat.) London, 1995, S. 160f.

Erich Boltenstern, Wiener Möbel, Stuttgart 1935

Bombed Churches as War Memorials (Hg. Dean of St. Paul's), Surrey 1945

Britain can make it (Kat.), London 1946

Stefan Buzas, Obituary Jacqueline Groag, in: SIA Journal 1986, p. 286

Československé vytvarný umění 1918–1928 (Kat.), Praha 1928

Ian Cox (Hg.), The South Bank Exhibition, A guide to the story it tells (Kat.), London 1951

Harriet Dover, Home front furniture, British Utility Design 1941–1951, Cambridge 1991

Hans Eckstein, Die schöne Wohnung, München 1934

Exhibition of Historical & British Wallpapers, Suffolk Galleries (Kat.), London 1945

Michael Farr (Hg.), Design in British Industry (Kat.), London 1955

Josef Frank, Die internationale Werkbundsiedlung, Wien 1932

A. Gmeiner/G. Pirhofer (Hg.), Der Österreichische Werkbund, Wien 1985

Harrison (Firmenkat.), London, o. J.

Oliver Hill, Fair Horizon, Buildings of today, London 1950

Gerald Holtom, The printed fabric, in: Art and Industry 1947, S. 174ff.

Wilhelm Holzbauer (Hg.), Franz Singer, Friedl Dicker (Kat.), 1988

Influentual Europeans in British Craft and Design (Kat.), London 1992

Paul Katzberger, Historismus, Jugendstil und Neue Sachlichkeit in Perchtoldsdorf, Perchtoldsdorf 2001

A. Krischanitz/O. Kapfinger, Die Wiener Werkbundsiedlung, Wien 1985

Heinrich Kulka, Adolf Loos, Wien 1931

L'Autriche à l'exposition international de Paris (Kat.), Paris 1937

Zdenek Lukeš, Begleichung der Schuld (Kat.), Praha 2002

F. MacCarthy/P. Nutgens (Hg.), Eye for Industry, Royal Designers for Industry 1936–1986 (Kat.), London 1986

P. J. Maguire/J. M. Woodham, Design and Cultural Politics in Post-war Britain, The Britain can make it Exhibition of 1946, London/Washington 1997

Elena Makarova, Friedl Dicker-Brandeis (Kat.), Wien 1999

Iris Meder, Offene Welten, die Wiener Schule im Einfamilienhausbau 1910–1938, Diss., Stuttgart 2001

Modern Homes, Exhibition (Kat.), London 1946

Ernst Neufert, Bauentwurfslehre, Berlin 1936

Nová encyklopedie českého výtvarného Umění, Praha 1995, S. 229

Ch. C. Oman/J. Hamilton (Hg.), Wallpapers, a history and illustrated catalogue of the collection of the V&A Museum, London 1982

Elisabeth Orth, Märchen ihres Lebens, Wien/München/Zürich 1975

Eva B. Ottilinger, Adolf Loos, Wohnkonzepte und Möbelentwürfe, Salzburg/Wien 1994

Sergius Pauser (Kat.), Hg. Österreichische Galerie, Wien 1966

Nikolaus Pevsner, Obituary Jacques Groag, in: Architectural Review 1962, S. 380

Peter Plaisier, De leerlingen van Adolf Loos, Delft 1987, S. 54ff.

Gustav Adolf Platz, Die Wohnräume der Gegenwart, Berlin 1933

Ernst August Plischke, Ein Leben mit Architektur, Wien 1989

Gio Ponti, Quel che vi deve suggerire questa abitazione, in: Domus 1937, S. 1ff.

Ursula Prokop, Margaret Stonborough-Wittgenstein, Wien/Köln/Weimar 2003

Steffen Pross, In London sehen wir uns wieder, Berlin 2000

Charles H. Reilly, The work of Jacqueline Groag, in: Art and Industry 1942, S. 95ff.

Paul Reilly, An Eye on Design, London 1987

derselbe, Obituary Jacques Groag, in: Design 1962, S. 81

B. Rukschcio/R. Schachel, Adolf Loos, Salzburg/Wien 1987

Gordon Russel, National furniture production, in: Architectural Review, Feb. 1946

derselbe, Obituary Jacques Groag, in: SIA (Society for Industrial Artists) Journal, Nr. 109, March 1962

Ursula Schneider (Hg.), Paul Engelmann, Architektur – Judentum – Wiener Moderne, Wien/Bozen 1999

Gabi Schreiber, Firmenkatalog, London 1960

Isabelle Scombe, A woman's touch, women design from 1860 to present day, London 1984

Vladimir Šlapeta, Paul Engelmann und Jacques Groag, Die Olmützer Schüler von Adolf Loos, in: Bauwelt 1978, Nr. 40, S. 1494ff.

derselbe, Česká meziválečná architektura z hlediska mezinárodních vztahů, in: Umění 1981, S. 309ff.

Penny Sparke (Hg.), Did Britain make it, London 1986

Sir Basil Spence (Hg.), Enterprise Scotland (Kat.), 1947

Margaret Stevenson, At Home with experts, in: Home, Dec. 1959, S. 26f.

Oskar Strnad, Neue Wege in der Wohnraum-Einrichtung, in: Otto Niedermoser, Oskar Strnad, Wien 1965

Rostislav Švacha, Moderní meziválečná architektura v Olomouci, in: Vlastivědný věstník Moravský 1978, S. 63ff.

derselbe, Adolf Loos a česká architektura, in: Umění 1983, S. 490ff.

derselbe, Od moderny k funkcionalismu, Praha 1994

The textile Manufacturer (Kat.), London 1943

Margaret Timmers, The way we live now (Kat.), London 1979

Ottokar Uhl, Moderne Architektur in Wien, Wien 1966

Hans A. Vetter, Kleine Einfamilienhäuser, Wien 1932

Angela Völker, Die Stoffe der Wiener Werkstätte, 1910–1932, Wien 1990

Warerite (Firmenkat.), London 1960

Maria Welzig, Josef Frank 1885–1962, Das architektonische Werk, Wien/Köln/Weimar 1998

Paul Wijdeveld, Ludwig Wittgenstein, Architekt, Cambridge/Mass. 1994

Dietrich Worbs, Die Loos-Schule, in: Bauforum 1983, S. 27ff.

Pavel Zatloukal, Dvě málo známé stavby Jacquese Groaga v Olomouci, in: Vlastivědný věstník Moravský 1986, S. 192

derselbe, Architektur im Mähren in der Zwischenkriegszeit, in: Paul Engelmann und das mitteleuropäische Erbe (Hg. J. Bakacsy), Wien 1999

### *Unpublizierte Typoskripte und Handschriften*

Stefan Buzas, Memorial lecture for Jacques Groag, 22. 5. 1962 (Royal Society of Arts), Typoskript/Ursula Prokop

Jacques Groag, Erinnerungen, undatiertes Typoskript/Ursula Prokop

Jacqueline Groag, Kurzbiographie Jacques Groag, undatierte Handschrift/Ursula Prokop

Jacqueline Groag, handschriftl. selbstbiographische Aufzeichnungen/V&A Museum London/AAD

Dr. Willi Groag, Kurzbiographie Jacques Groag, undatierte Handschrift/Ursula Prokop

Hermine Wittgenstein, Erinnerungen, um 1944/45/Pierre Stonborough

### *Periodika – Jacques Groag*

The Architect's Journal 1945, vol. 44, June 14, p. 441–444; 1950, May 18, p. 595 u. p. 645–647; 1951, March 8, p. 255, p. 311–314 u. p. 320

Architectural Review 1938, vol. 82, p. 172; 1944, vol. 95, p. 9–12 u. p. 37–38; p. 38; 1951, vol. 109, p. 156; 1961, vol. 131, p. 380

Architectural Times 1949, vol. 1, p. 127–129

Bau und Werkkunst 1932, S. 188

Bauforum 1983, Nr. 98, S. 27–32

Bauwelt 1925, H. 48; 1929, H. 43, S. 1040; 1932, H: 24, S. 1–8; 1933, H. 41, S. 5; 1978, H. 40, S. 1495

Connoisseur März 1986, p. 109–111

Deutschmährische Heimat 12, 1926, S. 83–86

Deutsche Kunst und Dekoration 1932, S. 314–318

Design 1950, Nr. 18, p. 5 u. 9; Nr. 19, p. 16–18; 1951, Nr. 27, p. 11/15; 1955, Nr. 81, p. 50; 1962, Nr. 160, p. 81

Design and Decoration in the Home 1952, p. 59 u. p. 128

Designers in Britain 1949, vol. 2, p. 20/21; 1951, vol. 3, p. 186/192; 1957, vol. 5, p. 22

Domus 1937, Nr. 114, S. 46; H. 119, S. 1–3

Die Form 1929, H. 24, S. 676; 1932, H. 7, S. 84 u. S. 208–216

HDI – Mitteilungen des Hauptvereines deutscher Ingenieure in der Tschechoslowakischen Republik, 1929, H. 10, S. VII

Innendekoration 1932, S. 273–296; 1933, S. 130, S. 326–333 u. 337–339; 1935, S. 150–159, S. 283 u. 303; 1937, S. 12–18, S. 38, S. 43 u. S. 46–52

Das interessante Blatt, 23. 6. 1932

Journal – The Royal Society of Arts, Dec. 1978, vol. 127, p. 53

Das interessante Blatt

Kunst, 1932, H. 12, S. 269–276

Moderne Bauformen 1932, S. 435–445; 1934, S. 318–327 u. S. 339–340; 1935, S. 314–315 u. S. 324

Moderne Welt 1931, H. 1, S. 41; 1932, H. 10, S. 28–35

Neue Freie Presse 15. 6. 1932

Neues Wiener Tagblatt 20. 7. 1932

Neuzeitliches Bauwesen. Heraklith Rundschau, 5, 1934, Nr. 10, S. 3

Ostdeutsche Bauzeitung 23, 1925, S. 416

Österreichische Kunst 1933, H. 8, S. 22–23; 1934, H. 12, S. 12–14

Památky a příroda 2, 1978, S. 83–93

Die Pause 1936/37, H. 4, S. 45

profil 1933, Nr. 12, S. 1 u. S. 33, S. 234 u. S. 388

Reichspost 19. 6. 1932

Das schöne Heim 1933, S. 357

SIA (Society for Industrial Artists) Journal, 1962, Nr. 109 u. Nr. 110

Styl, 12, 1932–1933, S. 78–79

The Studio, year book 1957/58, vol. 47, p. 22/43

The Tatler 1959, 6 May, p. 316–318

Umění a řemesla, 1978, Nr. 3, S. 43

Vlastivědný věstník Moravský 37, 1986, S. 192–195
Wasmuths Monatshefte 1933, H. 11, S. 301
Der Wiener Kunstwanderer, 1933, H. 5, S. 28 u. H. 6, S. 22
Wiener allgemeine Zeitung 29. 7. 1932
Wiener Zeitung 17. 4. 1927
Zeitschrift des österr. Ingenieur- und Architektenvereines, 1925, S. 425
Zprávy Krajského vlastivědního muzea v Olomouci, 1978, Nr. 198, S. 15–26

### *Periodika – Jacqueline Groag*

(soweit nicht in den Einzelartikeln angeführt)

Ambassador 1948, Nr. 12 (Cover) u. p. 105–107; 1950, Nr. 2 (Cover)
Architectural Review 1945, vol. 97, p. 55
Decorative Art – Jhg. unbekannt
Design 1951, Nr. 25, p. 18–19 u. Nr. 27, p. 11; 1952, Nr. 36, p. 10 u. Nr. 44, p. 18–19; 1953, Nr. 50, p. 32; 1961, Nr. 150, p. 134; 1959, Nr. 131 (Cover)
Design and Decoration in the Home 1952, p. 76 u. 81
Designers in Britain 1949, vol. 2, p. 56–57; 1951, vol. 3, p. 249; 1954, vol. 4, p. 37/40/69; 1957, vol. 5, p. 34–36; 1971, vol. 7, p. 265
Design in British Industry, 1955, Plate XLIV u. LXXVI
Die Form 1929, H. 24, S. 676
House & Garden – Jhg. unbekannt
Home and Garden 1955, vol. 10, Nr. 11, S. 64
Illustrated 1946, Sept. (Cover)
Interiors 1953, Feb. (Cover) u. p. 8
Interior Design – Jhg. unbekannt
Österreichische Kunst 1929, H. 12, S. 11
Schweizer illustrierte Zeitung 1933, Nr. 17, S. 18–19
The Studio, Year Book 1958
The Tatler 1959, May 6, p. 315–318
Vogue – Jhg. unbekannt
Der Wiener Tag, 1932, S. 32 u. Beilage „Der Sonntag", 2. 8. 1936

### *Archive und private Quellen*

Archiv des MAK Wien
Archiv der Kunstgewerbeschule (Universität für angewandte Kunst) Wien
Archiv der TU Wien
Albertina, Graphische Sammlung Wien
Meldearchiv der Stadt Wien/MA 8
Baupolizei d. Stadt Wien/MA 37
Baupolizei Perchtoldsdorf
V&A Museum/Archive for Architecture and Design – AAD( Blythe House) – London
V&A Museum London/Department for Prints – London
Design Council Archive/Faculty of Arts and Architecture Brighton – DCA
Design Council/Slide Collection Manchester
Archiv Muzeum Olomouc
Jan Groag (†) – New York/USA
Dr. Willi Groag (†) – Maanit/Israel
Mme. René Pollak – Haifa/Israel
Shmuel Groag – Jerusalem/Israel
Dr. Franz Lessner – Wien
Eva Linden – Israel
Dr. Monica Strauss – New York



## Bildnachweis

Dr. Willi Groag †/ Maanit: 1, 2, Farbt. 1, 7
Jan Groag †: New York: 5, 30, 37, 38, 39, 40
Ursula Prokop: 6, 9, 10, 16, 42, Farbt. 2
Dr. Monica Strauss, New York: 33
Shmuel Groag, Israel: Farbt. 4

MA 37: 3, 17
Graphische Sammlung Albertina: 4, 8
Muzeum Umĕni Olomouc: 7, 25, 26
V&A Picture Library: 46, 48, Farbt. 3, 6, 9

Architectural Review: 34, 35, 36
Moderne Bauformen: 11,12, 23, 24
Innendekoration: 13, 18, 19, 20, 21, 22, 27, 28, 29, 31, 32
Bauwelt: 14
Deutsche Kunst und Dekoration : 15
Illustrated: 43
The Architect's Journal: 41, 44
Design and Decoration: 45, 47
Design: Farbt. 5, 8





böhlau

Wien Köln Weimar

**Ursula Prokop**

## Rudolf Perco 1884–1942

Von der Architektur des Roten Wien zur NS-Megalomanie

2001.
24 x 17 cm, 448 +
200 SW- u. 16 S. Farbabb., Geb.
ISBN 3-205-99304-7

Rudolf Perco galt schon während seiner Studienzeit (1906–1910) als Musterschüler Otto Wagners und erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen. Daneben arbeitete er noch als Student im Büro von Hubert Gessner. Dieses Umfeld ist auch für sein späteres Œuvre prägend. Seine ersten Realisationen – zwei repräsentative Wohnhäuser – fallen in die kurze Baukonjunktur der letzten Friedensjahre. Die schlechte Auftragslage unmittelbar nach dem Krieg wird überbrückt durch den Ausbau der Gmundner Villa für Margaret Wittgenstein-Stonborough. Erst der Aufschwung durch das Wohnbauprogramm der Wiener Sozialdemokratie bietet dem Architekten die Möglichkeit, seine Vorstellungen in mehreren Wohnhausanlagen umzusetzen, darunter der Engelsplatz-Hof, das größte Projekt dieser Periode überhaupt. Daneben immer wieder Beteiligungen an zahlreichen Konkurrenzen, u. a. Chicago Tribune und dem Völkerbundpalast, die sein Werk in einer sehr eigenwilligen Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Architekturgeschehen zeigen. Ein Schwerpunkt ist auch die Beschäftigung mit großen städtebaulichen Projekten für Wien. Infolge seiner völligen Auftragslosigkeit während der Ära des Ständestaates verliert er sich schließlich zunehmend an Studien, die von der Wirklichkeit abgehoben, von phantastisch überbordenden Ideen geprägt sind, vergleichbar mit der Formenwelt eines Josef Plečnik. Ein Ende dieser ausweglosen Situation scheint sich zuletzt durch die Machtergreifung der Nazis anzuzeigen, als es ihm – als einzigem Österreicher – gelingt, in der NS-Stadtparteileitung für Wien Fuß zu fassen. Eine kurze Illusion, die aber bald zum totalen Scheitern und Selbstmord führt.



böhlau

Wien Köln Weimar

## Ursula Prokop

## Margaret Stonborough-Wittgenstein

Bauherrin, Intellektuelle, Mäzenin

2005.
2. erg. Aufl. 284 Seiten, 20 SW-Abb., 4 S. Farbabb.
23,5 x 15,5 cm
Geb.
ISBN 3-205-77069-2

Margaret Stonborough, die Schwester des Philosophen Ludwig Wittgenstein, hatte bereits seit ihrer Jugend einen großen intellektuellen Einfluss auf ihren Bruder ausgeübt. Als gefeierte Fin-de-Siècle-Schönheit von Gustav Klimt anlässlich ihrer Verlobung 1904/05 porträtiert, macht sie sich selbst als Sammlerin und Mäzenin um die österreichische Moderne verdient. Sie vergab zahlreiche Aufträge an die Wiener Werkstätte, veranlasste den Ausbau der Villa Toscana in Gmunden und initiierte den Bau des Palais Wittgenstein in Wien, wo ihr Salon zu einem der Zentralisationspunkte österreichischen Geisteslebens wurde. Bedeutend ist auch ihr soziales Engagement, insbesondere ihre Organisation einer amerikanischen Hilfsmission zugunsten hungerleidender Wiener Kinder. In der NS-Zeit verhalf sie zahlreichen Wiener Juden, unter anderen Sigmund Freud, zur Flucht, bis sie schließlich selbst zur Emigration gezwungen wurde. Nach Kriegsende wieder nach Österreich zurückgekehrt, konnte sie während der Ungarnkrise 1956 zum letzten Mal ihr soziales Engagement einbringen und starb 1958 in Wien.

„Die Biographie von Ursula Prokop läßt, was auf dem Weg vom Damals ins Heute liegt, noch einmal in spannender Weise lebendig werden."
(Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Kunstmarkt, August 2003)



Ursula Prokop,
Studium der Kunstgeschichte und Geschichte an der Universität Wien, Forschungsschwerpunkt: Österreichische Architektur- und Kulturgeschichte der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts; zahlreiche Publikationen; Mitarbeit an diversen Forschungsprojekten und Ausstellungen

Der Architekt Jacques Groag galt seinerzeit als einer der bedeutendsten Schüler von Adolf Loos. Seine Frau Jacqueline Groag war in der Zwischenkriegszeit als Textildesignerin für die Wiener Werkstätte und namhafte Pariser Modehäuser tätig. Als Juden mussten sie 1938 Wien verlassen. Während für Jacques Groag nach der Emigration nach England Architekturaufträge ausblieben, wurde Jacqueline Groag zu einer der führenden und einflussreichsten Designerinnen der Nachkriegszeit in England.




ISBN 3-205-77300-4
http://www.boehlau.at
http://www.boehlau.de